Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قاعة النوقع النازالتافي

بين للذاهب الغربة الحديثة وتراثنا النقدي دراسة معارسة





قراءة النوى

وجماليات التلقي

بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى دراسة مقارنة

الدكتور محمود عباس عبد الواحب. أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر

> الطبعة الأولى ١٤١٧هـــ ١٩٩٦م

ملتزم الطبع والنشر دار الفكر الحربي

الإدارة : ٩٤ شارع عباس العقاد ـ مدينة نصر

ت : ١٩٨٤ - ١٩٧٢ ع ٢٧٥٧٢

٨٠٩ محمود عباس عبد الواحد.

مح ق ر قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديشة

وتراثنا النقدى: دراسة مقارنة / محمود عباس عبد المواحد . ـ

القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦.

٤٤١ ص؛ ٢٤ سم.

ببليوجرافية: ص ١٤٣ ـ ١٤٤.

تىدمىك: ٤ ـ ٨٦٨ - ١٠ ـ ٧٧٩.

م ١ - الأدب ـ نقد. ٢ - الآدب ـ نظريات. أ ـ العنوان.

1997 / ٧١٢٣	رقم الإيداع
977 - 10 - 0868 - 4	I. S. B. N
	الترقيم الدولى

- إلى أبناء الجيل العربي المعاصر.
- إلى الباحثين عن مواقع الريادة في رصيدنا النقدى.
- إلى الراغبين في معرفة أحدث النظريات الغربية في النقد.
 - إلى كل واع بحتميات أدبنا العربى وطبيعته.
- إلى كل مفتون بإفرازات المجتمع الغربي ومُذاهبه الفكرية.
- إلى هؤلاء جميعا أقدم هذا الجهد المتواضع فى كتابى، راجيا أن يحقق شيئا مما قصدت إليه، وأن يجد فيه القارئ ما يبعث على الحوار والجدل، فيستدرك عليه ما غاب عن صاحبه، أو يقبل ما يراه للقبول أهلا. فدراسة الأدب لا تعرف الكلمة الأخيرة.

والله من وراء القصد. المؤلف





محخل البحث

ربما تكون المشكلة المطروحة في هذا البحث مسكلة قديمة في موضوعها جديدة في ارتباطها بنوازع العصر وتياراته الفكرية المختلفة، فمنذ أقدم العصور كان البحث عن جماليات التلقى قضية من قضايا النقد العربي واليوناني على السواء. وكان أرسطو - بحكم أسبقيته الزمنية - أول من عنى بهذه القضية، حتى نالت حظا وافرا من فلسفته النقدية في فن الشعر، ثم كانت حركة النقد العربي بجهود روادها - على اختلاف الطاقات والمعايير - ذات إسبهام واضح في إيجاد مفهوم يحقق المتعة الفنية والجمالية في التعامل مع النص. وإن جاء هذا المفهوم مبعثرا في النماذج التطبيقية، ومراحله الزمنية، أو مبثوثا في تضاعيف الأحكام النقدية. وهو النماذج التطبيقية، ومراحله في جزئياته وتفاصيله باختلاف العصور والنقاد.

وقد يبدو التمايز واضحا بين أرسطو ونقادنا في اعتماده على المنزع الفلسفي من ناحية، وتركييزه بشكل خاص على طبيعة العلاقة بين النص المسرحي والجمهور. بينما اعتمد مفهوم التلقى في رصيدنا النقدى بشكل عام على طبيعة العلاقة بين النص الغنائي في لغته ومعطياته الفنية وبين المتلقى معتمدا على الذوق الأدبى والحس الجمالي في التمرس بفن الأساليب العربية.

وأيا ما كانت وجوه التمايز في المنازع الفكرية بين المدرستين اليونانية والعربية فقد كان التقارب بينهما واضحا في التسركيز على أهمية العلاقـة بين النص وحياة صاحبه من ناحية، وبينهما وبين المتلقى - ناقدا أو جمهـورا - من ناحية أخرى. حتى ليبدو الشبه أكثر وضوحـا بين ما قاله أرسطو عن تراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة(١)، وما قرره الجاحظ في هذا المجال(٢).

وهذا يعنى أن التفاعل بين المتلقى والسنص على هذا النحو كان يعتمد -ضرورة- لدى الناقد العربى واليونانى على معرفة العوامل المؤثرة فى حياة الأديب أو الكاتب؛ وذلك للوقوف على أسرار النص وإشاراته.

⁽٢) البيان والتبيين ٨٩/١ تحقيق عبد السلام هارون - نهضة مصر .



⁽١) النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - ص ٧٦.

فالنتاج الأدبى لدى العرب - ومثلهم اليونان - كان صورة البيئة بحدودها اللغوية والفكرية، وتياراتها النفسية والاجتماعية. وبالتالى كان الأديب - بحق - هو ابن بيئته وعصره. وحين تشكل البيئة (زمانية أو مكانية) مرجعية رافدة، يستوحيها الأديب أو الكاتب فيما تجود به قريحته، فإن الأقرب إلى المعقول حينئذ أن يكون مفهوم التلقى قائما على أساس المناهج التي تهتم بحياة صاحب النص ومدى علاقتها بأدبه. ولعل الوقوف على روافد المد الأدبى لدى أديب أو شاعر يستروح أنفاس البيئة والعصر يعين المتلقى - ناقدا أو قارئا - على كشف غوامض النص، وفهم أسراره، فهو - في نظرى - أكثر المناهج تساوقا مع طبيعة النماذج الأدبية القديمة. وقد ظل هذا المنهج يسود الحركة المقدية في التعامل مع الىص، الحديث. فلما تداخلت ثقافات الشعوب وتلاقحت آدابها بتأثير الصراعات الحديث. فلما تداخلت ثقافات الشعوب وتلاقحت آدابها بتأثير الصراعات والتيارات العالمية ظهرت فلسفات ونظريات نقدية وأدبية جديدة؛ لتعلن الحرب على الأصول والمناهج القديمة من ناحية، وتميل بروادها إلى القناعة بما يسمى "إنسانية الأدب» أو «عالميته من ناحية أخرى.

وهى دعوى خادعة، كانت إفرازا واضحا لخلاصة المذاهب الفكرية، التى لاصلة لها بالأدب، وبمقتضاها يكون الأديب أو الكاتب إنسانيا أو عالميا فى أدبه إذا انفصل عن حتميات البيئة ومسلماتها. وربما كانت الماسونية أسبق فى الدعوة إلى النزعة الإنسانية بهذا المفهوم، وكانت أكثر توقحا فى الإعلان عنها بالعبارة المشهورة: «اخلع عقيدتك على الباب كما تخلع نعليك».

فلكى تكون ماسونى المذهب أو إنسانيا فى أدبك فاخلع عقيدتك، والفارق بينهما - كما يقول أحد المفكرين (١) - هو فى وقاحة التعبير الماسونى، والبريق الخادع فى المصطلح الأدبى. فربما استهوى ببريقه الكثيرين من ذوى التطلع المبهور إلى الفكر الغربى، وربما استمال إليه نفرا ممن تعاملوا مع كلمة «الإنسانية» بمفهومها الأخلاقى.



⁽١) الأستاذ محمد قطب في كتابه امذاهب فكرية معاصرة، ص ٥٩٠ دار الشروق.

وأيا ما كان الأمر فقد حدث تحول كبير فى فلسفة التلقى من المفهوم القديم فى اعتماده على المناهج التى تهمتم بحياة صاحب النص إلى مفهموم جديد ينزع بأصحابه تحت "إنسانية الأدب" إلى استبعاد العوامل التاريخية والبيئية فى دراسة النص، وإهمال دور الأديب أو الكاتب، وخاصة فى مجال الشعر.

أما القارئ في علاقته بالنص فقله بنات مشكلة تثير القلق، وتستدعى الحوار والجدل بسين رواد المذاهب النقدية الحديثة، حستى توزع الفكر النقدى تسبعا لسهذه المشكلة في اتجاهين : اتجاه يمثله النقد الماركسى والرمنزية الفرنسية، وفيه يكاد يلغى دور القارئ في عملية التلقى. واتجاه آخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبدو ذاتية القارئ وفرديته المستقلة متفوقة إلى حد بعيد.

وفي الآونة الأخيرة بدأ الاتجاه الثاني يستهوى أندية النقد في المجتمع الغربي، حتى كانت فكرته العامة منطلقا لرؤية نقدية، تبنتها جامعة (كونستانس) الألمانية في السبعينات؛ للوصول إلى مفهوم جديد في نظريات القراءة والتلقي. وقد تجسدت رؤيتهم بعد جهود طويلة في نظرية، أطلقوا عليها "نظرية الاستقبال" وتعد النظرية بالمعيار الزمني هي أحدث ما انتهى إليه الفكر النقدي في فلسغة التلقى على مدار ثلاثين عاما مضت، وتعد بالتالي. . محورا هاما من محاور هذا البحث، وربما كانت الباعث الأهم على النهوض بفكرته منذ البداية. فبعد قراءة النسخة(١) العربية تبين لي أن المحاور الفكرية التي اشتغل بها رواد النظرية ربما تكون ذات صلة مباشرة أو غمير مباشرة بحركة النقم القديم عند العرب واليونان، وإن كانت القراءات الأولية تغلب الظن بأن الفكرة العامة التي انطلقت منها هذه النظرية قد تنتهى على شابكة بحركة الفكر النقدى الحديث في الغرب. ومن ثم رأيت أن يكون مفهوم الاستقبال كما تبنته النظرية نقطة محورية لدراسة مقارنة، تنتظم خلاصة الفكر النقدى في فلسفة التلقى عند أرسطو، وجمالياته في تراثنا النقدي، وتشعباته المذهبية المتعددة في المذاهب الغربية. فالقضية بتعدد علاقاتها الفكرية، وبهذا التنوع في منازعها الفنية كانت مغرية بهذا البحث، داعية إلى الاضطلاع به رغبة في استجلاء المنازع المشتركة أو المتباعدة بين نظرية الاستقبال وما سبقها من نظريات نقدية، ربما تهيأت لها أسباب القبول في أندية النقد الغربي والعربي على السواء.

⁽١) نقل هذه النظرية من الالمانيــة إلى الإنحليزية - روبرت سى هول - ١٩٨٩، ثم نقلـــا إلى العربيــة الناقد السورى - د رعد عبد الجليل جواد، وتم نشرها عام ١٩٩٢ - دار الحوار للنشر والتوريـ - اللاذتية.



وأيا ما كانت قيمة هذه النظرية فهى رؤية نقدية جديرة بأسبابها وملابساتها بأن يثار حولها الحوار والجدل، وأن تكشف مساتيرها؛ ليعرف مالها وما عليها. ولعل الوقوف على الملابسات التى نهضت بروادها من جامعة (كونستانس) إلى الصحوة فى تنقية أدبهم من الفكر الدخيل يجعل دراستها ضرورة لمن يدركون أزمة الأدب العربى فى عالمنا المعاصر، وبخاصة القائمون على هذا الأدب فى مستوياته الأكاديمية (الجامعية). ولذا كان طبيعيا فى منهجية البحث أن نبدأ بدراسة هذه النظرية للوقوف على المفاهيم التى تأخذ بأيدينا إلى مجال المقارنة بالمذاهب الغربية من ناحية، وبتراثنا النقدى من ناحية أخرى.

وقد يكون ضروريا هنا أن ننبه إلى أن نظرية الاستقبال بفكرها المتشعب لدى روادها هى التى فرضت هذه الدراسة المقارنة، وإن لم تكن فى البداية من جملة مقاصدنا. فالمعايشة الدقيقة لمحتويات النظرية تكشف - لا محالة - عن علاقات متنوعة بالمذاهب الغربية التى وقفنا عليها من ناحية، وبتراثنا النقدى فى بعض توجهاته من ناحية أخرى.

وإذا كانت الفكرة العامة التى قامت عليها «نظرية الاستقال» تمثل علاقة أولية ببعض الاتجاهات النقدية فى الغرب - كما أشرنا - فإن التفاصيل والجزئيات التى اشتملت عليها النظرية تشير إلى علاقات متعددة مع حركة النقد القديم والحديث.

بيد أن هذه العلاقات لم تكن ذات طابع واحد، أو إيجابية في جل أحوالها. فأحيانا تعتمد لدى رواد النظرية من جامعة «كونستانس» على الخصومة الحادة والتدافع المذهبي مع بعض النظريات الغربية، وأحيانا تميل بهم إلى التوافق الفكرى، والالتقاء في الرؤية عند نقطة أو نقاط معينة، وفي هذه الحالة قد تلمح في حديثهم ما يشبه الحوار الخفي مع بعض المذاهب دون التصريح باسم الطرف الآخر في الحوار.

وقد يشيرون في معرض حديشهم عن قضية من التضايا إلى فكرة نقدية عند اليونان أو العرب، فيناقشونها غير معزوة لأصحابها. وكأنهم يتوقعون من قراء نظريتهم القدرة على التمرس بقضايا النقد المحتلفة. ويغلب على الظن أن عوامل

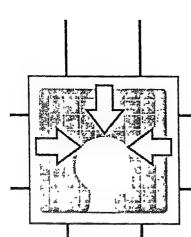


التمرد التى صاحبت اشتغالهم بهذه النظرية، ورغبتهم فى الوصول إلى رؤية نقدية متميزة الملامح والقسمات من الأسباب التى صرفتهم عن التصريح بالمذاهب النقدية التى أفادوا منها. فكان حسبهم من النقد العربى ـ مثلا ـ أن يشيروا إلى «فكرة النظم» أو إلى الفرق بين «المعنى الممثل وغير الممثل» وربحا استطرد أحدهم فى التفسير دون ذكر لعبد القاهر أو حتى المصدر العربى الذى تنتمى إليه هذه القضايا. وربحا عولوا كثيرا على فلسفة أرسطو فى مفهوم التلقى، دون إشارة إليه. وهكذا كان موقفهم من الأدب الوجودى ورواده رغم انتفاعهم بالكثير من قضاياه. لكن يلفت النظر أن موقفهم المناهض للفكر الماركسى كان يحملهم كثيرا على التصريح بأسماء الأعلام فى معرض الحوار الصاخب بين الفكرين.

وكان طبيعيا _ والحالة كذلك _ أن يضطلع البحث بمهمة تحقيق الفكر النقدى، المبثوث في تضاعيف النظرية، ورده إلى أصوله وأعلامه في المذاهب النقدية، مع الإشارة إلى ما تميز به كل مذهب في مفهوم الاستقبال. وربما تهيأت أسباب المقارنة في هذا المفهوم بين رواد النظرية وذوى القامات العالية في فكرنا النقدي، من أمثال ابن قتيبة والجاحظ وعبد القاهر الجرجاني. وهي مقارنة لا تشير - بحال من الأحوال ـ إلى قناعتنا بأن النظريات الغربية الحديثة في مفهوم التلقي قد وصلت إلى مستوى الأشباه والنظائر لما جادت به قرائح هؤلاء الرواد في رصيدنا النقدى. فلدينا أسباب القناعة بأن المنازع الفكرية التى ارتبطت بها هذه النظريات تجعلها غريبة عن طبيعة نتاجنا الأدبي، بعيدة عن أصوله ومنارعه الفكرية. ولعل من جملة العوامل التي فرضت علينا المقارنة مي هذه الدراسة هو ما وجدناه مبثوثا في تضاعيف النظرية الجديدة من فكر، لامرجعية له إلا في رصيدنا النقدي، ومن أجل هذا كان ضروريا أن تستظم الدراسة ثلاثة مباحث: خسص الأول منها للكشف. عن الرؤية النقدية الجديدة التي تبنتها جامعة (كونستاس) الألمانية، تحت عنوان (نظرية الاستقبال)، وخمص المبحث الثاني للوقوف على مفهوم التلقي وفلسفته في المذاهب الغربية الحديثة رغبة في معرفة المنازع المشتركة أو المتباعدة بينها وبين النظرية الجديدة. أما المبحث الثالث فقد قصدنا منه إلى الكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقمدي من أحكام تقريرية، ونماذج تطبيقية في كيفية التعامل مع النص .







المبحث الأول .

نظرية الاستقبال الجديدة

أولا: اختيار المصطلح وكلالته.

ثانياً : مفهوم النظرية.

ثالثًا : رواد النظرية وعوامل التاثير :

۱ ـ هانز روبرت ياوس.

٢ ـ بين ياوس وابن قتيبة.

٣ ـ ولف جانج آيزر.

٤ ـ رومان أنجاردين.

٥ ـ بين أنجاردين وعبدالقاهر.



أولا - اختيار المصطلح وكلالته :

لعل أول ما يسترعى الانتباه، ويستدعى وقفة هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظرية «Reception Theory» أى «نظرية الاستقبال»، فالمصطلح غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء.

فالمادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الإنجليزية تنتظم معنى الاستقبال والتلقى معا، فيقال في العسربية: تلقاه، أي استقبله، والتلقى هو الاستقبال - كما حكاه الأزهري - وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله(١).

ويقال في الإنجليزية «Reception» أي استقبال أو تلق، ويقال: «Reception»، أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، «Receptionist» أي متلق أو مستقبل (٢).

ولكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقى يكمن في طبيعة الاستعمال عند العسرب، وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنية. فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة «التلقى» بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا، أو خطابا، أو شعرا، وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم عول على هذه المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة «الاستقبال» في هذا المجال، ففي أَجَلٌ مواطن التلقى لأشرف النصوص، يقول تعالى : ﴿وإنك لتُلقى القرآن من لدن حكيم عليم ﴿ (٣)، ومنه قوله تعالى : ﴿وإنك لتُلقى القرآن من لدن حكيم عليم ﴾ (٣)، ومنه قوله تعالى : ﴿...إذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد ﴾ (٥). وقسوله تعالى : ﴿...إذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد ﴾ (٥). وقسوله تعالى : ﴿...إذ تَلَقُّونَهُ بِالسنتكُمْ... ﴾ (٦).

⁽٦) الآية ١٥ من سورة النور .



⁽١) لسان العرب مادة (لقا).

⁽۲) المورد – إمحليري عربي – ص ٧٦٤ طبعة ١٩٩٢.

⁽٣) الآية ٦ من سورة النمل.

⁽٤) الآية ٣٧ من سورة المترة .

⁽٥) الآية ١٧ من سورة ق .

فدلالة الاستعمال القرآنى لمادة التلقى مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسى والذهنى مع النعس، حيث ترد لفظة «التلقى» مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين فى الإلماح إليها(۱)، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد الترات النقدى، وهم يجيزون فى استعمالاتهم - وإن لم يصرحوا - بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتلقى وجعلوهما فنا، وخاصة فى مجال النص الخطابى. ومن ثم يفقد هذا النص قيمته وجماله إذا كتب أو قرئ. وتلك من جملة الآفات التى منى بها الشعر العربى فى التحول به من فن مروى مسموع إلى فن كتابى مقروء؛ لأن التفاعل مع النص لايتم من جانب واحد، بل يتم فى إطار تتواصل فيه اهتمامات المتلقى بمشاعر الملقى، ولهذا يعبر عن فقدان التفاعل مع النص فى هذه العملية بقولهم (فلان لا يلقى بالا لما يقال) وفى الحديث : (إن الرجل ليتكلم بالكلمة ما يلقى لها بالا يهوى بها فى النار)(۱).

هذا، والأمر ربما يختلف بالنسبة للمتكلمين بغير العربية، فقد لا تعنيهم كثيرا مسألة الستمايز في الدلالات اللغوية بين المصطلحات، وخاصة في لغاتهم الحديثة التي تحولت بفعل الثورة العلمية إلى قوالب وتراكيب جامدة لخدمة الآلة والمصنع (٣). وإنما يعنيهم في استخدام المصطلحات الإلف والعادة وإن كان في ذلك خروج عن ضوابط اللغة، ومن ثم كان مصطلح «الاستقبال» في هذه النظرية غريبا عن آذان الناطقين بالإنجليزية خاصة لأنهم ألفوا استخدامه في موضع آخر، حتى ليقول أحدهم بشكل ساخر : «بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب»(٤).



⁽١) انظر الجامع لأحكام القرآن للقرطبي المجلد الأول ص ٢٢١ والسابع ص ١٠٥

⁽٢) لسان العرب مادة (لقا)

⁽٣) هذا الرأى كان خلاصة حروار مع أساتذة اللغة من حامعة (برادفورد) حول بحث معملى في صوتيات اللعة.

⁽٤) بظرية الاستقبال ص ٧.

والواضح أن المصطلح أثار قلقا كبيرا بين المعنيين بالنظرية في مسختلف المدارس الغربية، حتى استبد بهم الحوار الطويل حول مفهوم هذا المصطلح وتحرى . الدقة في تحديد مسعناه ودلالته. وقادهم الحوار إلى مشكلة التمييز بين دلالة الاستقبال و«الاستجابة». وأساس المشكلة - عندهم - في أن هذا المصطلح الجديد قد يجرد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يجرد النص من معنى التأثير في القارئ (١).

لكن يبدو من محتوى النظرية، ومن الأجواء العقلية والسياسية التى صاحبت ظهورها فى الأدب الألمانى أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط فى فقدان التأثير المتبادل، بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية والبنيوية، والجمالية الماركسية، والشكلية الروسية. فالنظرية - كما عرفنا - كانت تمردا على تلك المذاهب المنتشرة فى ألمانيا آنذاك، ولعل اختيار مصطلح «الاستقبال» بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معانى التمرد على النقد الماركسى بشكل خاص، كما يتضح فى موضعه من البحث .

وكانت أول دراسة أكاديمية (جامعية) ظهر فيها مصطلح «الاستقبال» تحت عنوان «المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب» وهي إشارة إلى طبيعة الأزمة التى يعنى رواد النقد بإصلاحها، ثم توالت البحوث المتعلقة بهذه الأزمة تحت مصطلح «الاستقبال» أو ما يرادفه حتى امتلأت سوق النشر بطوفان من الكتب المرتبطة بمعالجة قضايا الأدب عامة، وقضية استقبال النص بصفة خاصة (٢).

⁽٢) المصدر السابق ص ٢٠.



⁽١) نطرية الاستقال ص ٧.

ثانيا ـ مفهوم النظرية :

قد يكون ضرورة فى الحديث عن مفهوم نظرية الاستقبال أن نؤكد أن الفكر النقدى الحديث فى المجتمع الغربى ليس فكرا خالصا للأدب، بل تستداخل فى مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقدة، يصعب معها أن تتعامل مع الرؤية أو النظرية النقدية بمنظور أدبى مسجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة. فمسألة الفصل بين المذاهب الفكرية أو السياسية والتمذهب الأدبى مسألة غير مقبولة فى التعامل مع نظريات الأدب الغربى اليوم. ومن باب الغفلة أو سوء النية أن تتسلل إلينا مذاهبهم الفكرية تحت أقنعة الأدب والنقد. ومهما كانت فطنة الناقد فى التعامل مع النتاج الأدبى فقد يتعذر عليه أن يفصل – مثلا – بين الناقد فى التعامل مع النتاج الأدبى فقد يتعذر عليه أن يفصل – مثلا – بين الماركسية وأدبها، أو بين العلمانية ونماذجها الأدبية، أو بين الوجودية وفلسفتها المتصددة، أو المراوغة المستهدفة للترويج الفكرى تحت شعار الأدب، فقد صار المقصودة، أو المراوغة المستهدفة للترويج الفكرى تحت شعار الأدب، فقد صار الأدب من أخطر قنوات البث المذهبي على مستوى العالم.

وتتميز نظرية الاستقبال عن غيرها في أن مفهومها السياسي والفكرى الذي صاحبها منذ نشأتها لا يدعو - عندنا - إلى شيء من الحذر أو التحفظ؛ لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي، ولهذا كانت المعسكرات الماركسية وخاصة في ألمانيا الشرقية من أشد المعارضين لهذه النظرية(۱)، بل وجهوا إليها كثيرا من المطاعن والمآخذ في حوار طويل، ومناقستات حادة بين رواد المدرستين الشرقية والغربية، حتى اتهم كل فريق صاحبه بالخطأ في تصوره لعملية التلقى. فرواد نظرية الاستقبال يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب بعامة، وفي انحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص بصفة خاصة. ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية الاستقبال بأنها محاولة «برجوازية»(۲) تدل على إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية(۲).



⁽١) تاريح الأدب الألماني ص ٢٢٤، ٢٢٨- كورت روتمان - ترحمة سليمان عواد

⁽٢) انظر مفهوم المرجوارية الحديث مى (دائرة المعارف اليريطانية) محلد ٢ ص ٤٢٨ ط ١٥ – ١٩٩٠.

⁽٣) نظرية الاستقبال ص ١٤٤.

فالنظرية بهذا المفهوم السياسى تمثل صراعا بين نسنن ديتراصى ينمت در النشاط الفردى - على اختلاف أنواعه - بحرية مصونة من جبرية الطبقة، ونظام شيوعى يتحدد فيه ساط الفرد طبقا لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب. فهى حرب مناوئة لهذا النظام الذى أحكم قبضته على القارئ فجعله موجها بهذه الجبرية فترة طويلة في ألمانيا.

وارتباط النظرية لدى روادها بمفهوم مناهض للماركسية جعلها مهيأة للتعايش السلمى مع نماذج الأدب الغربى - على اختلاف أجناسه وألسنته - وأحسبها صالحة كذلك لمناقشة النص العربى؛ وذلك لأن واضعيها قد نأوا بجانبهم عن القيود التعسفية التى تجرد آداب الأمم من حتمياتها ومسلماتها الذاتية كالاعتماد على الصور التعبيرية والخيالية الخاصة بكل لغة من لغات العالم؛ ولأنهم ركزوا في رؤيتهم النقدية لاستقبال النص على مفهوم يشبه إلى حد كبير منهج التفسير والتحليل في اعتماده على لغة النص وما توحى به من دلالات ورموز، وبخاصة العلاقات المجازية (۱). فالاعتماد على لغة النص بهذا الشكل يجعل النظرية امتدادا متطورا للنظام البنيوى الذى كان منتشرا في ألمانيا وفرنسا، مع مراعاة أن رواد نطرية الاستقبال الألمانية قد تغلبوا على عقبات كثيرة وخطيرة كانت ولا تزال تكتئد طريق البنيوية الفرنسية (۲).

والنظرية من ناحية أخرى تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعى الإنساني ودفائنه التي لا تمثل في تاريخ البشر قيمة.

ومعنى هذا أن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدى، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب : القارئ والنص، فالقارئ

⁽٢) البنيوية في الأدب - روبرت شولر - ص ٢١، ١٦٢ ترجمة حنا عبود.



⁽١) نطرية الاستقبال ص ٤٧، ١٠٥، ١٠٥.

عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقى، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزى، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة (١).

أما صاحب النص - شاعرا أو كاتبا - فقد أهملت النظرية دوره في عملية التلقى، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية والتاريخية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه المتلقى في تعامله مع النص. فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام - في عملية التلقى - من صاحب النتاج إلى النص والقارئ (٢).

وقد لا نعدم في تاريخنا النقدى صورا من مواقف التلقي حدث فيها تحول من الاهتمام بالشاعر أو الكاتب إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقى، ففي المرحلة التي تعلق فيها الجمهور براوية ينشد الشعر كان الاهتمام منصرفا إلى النص ومعطياته، مصروفا عن الشاعر، حتى ليغلب على الرواة في تلك المواقف أن ينشدوا الأشعار غير معزوة إلى أصحابها، وربما نسبوا القصيدة بعد سماعها إلى الراوية نفسه، ظنا منهم بأنه صاحبها، وهذا سبب من أسباب الآفة التي مني بها الشعر العربي في روايته (٣). وأحسب كذلك أن بعض نقادنا لم يكن ليعنيهم الأديب - في مواقف التلقي - قدر عنايتهم بالنص في علاقت بالمتلقى - عالما أو ناقدا أو جمهورا - ففي معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور يفهم من كلام الجاحظ أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وأن على الأديب ألا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنسسه فيما تجود به قريحته، بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه رائده الذي لا يكذب، والمعول عليه في أن يكون أديبا أو لا يكون. فلذلك حيث يقول الجاحظ: «فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة ، أو ألفت رسالة ، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك ، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه؛ ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل

⁽٣) انظر الأمثلة والشواهد فيما أخذه أبو عبد البكري على القالي في (التبيه .)، و(اللآلي)



⁽١) بظرية الاستقبال ص ١١١.

⁽٢) المصدر السابق ص ٣٠

أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله. . . فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»(١).

وأيا ما كان الرأى في مقالة الجاحظ فحسبنا منها تركيزه بصفة خاصة على العلاقة بين النص والسامع، وقناعته بأن المعول عليه في طبيعة هذه العلاقة هو ذوق الصفوة من العلماء والنقاد، واستحسانهم لما يلقى إليهم. وتلك مسألة قد لا تؤخذ على إطلاقها في كل العصور، لكن يبقى الأديب بواقعه النفسى والاجتماعي الذي يصدر عنه فيما تجود به قريحته بعيدا عن الاعتبار في عملية التلقى. وأحسب أن الاهتمام بعوامل التأثير التي تصاحب الأديب ساعة ميلاد النص قد ارتبط بحركة النقد بعد ظهور الدراسات النفسية في العصر الحديث، فلم يكن من شواغل أرسطو ولا نقادنا إلا في حالات نظرية قليلة.

والظاهر أن الاتجاهات النقدية الحديثة - عدا الماركسية والرمزية - بدأت تنعطف إلى هذا الاتجاه، حيث يهمل المؤلف أو الكاتب في عملية استقبال النص، لكن يبدو أن إهماله لدى رواد النظرية الجديدة وراءه -بالإضافة إلى منحى العصر-أسباب أخرى، قد يكون منها ذلك الاتجاه المناهض للنقد الماركسي الذى يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ (المستهلك)(٢).

وقد يكون منها ضرورة أن الرؤية النقدية التى تتبناها النظرية فى مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف؛ لأن النص فى ذاته، أو فى ارتباطه بصاحب لا يمثل - عندهم - فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك. «فالإدراك وليس الخلق. . . الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن»(٣) وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص؛ ولكى يتحقق التفاعل بالصورة التى يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الواسع الذى ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة فى عملية القراءة، يمكن إيجازها على النحو التالى :

⁽٣) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣٢.



⁽١) الىيان والتبييل ١ / ٣٠٣ - عبد السلام هارون – الحانجي.

⁽٢) نظرية الاستقبال ص ١٤٥.

١- أن يكون القارئ حرا:

وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الغنية ، ولا يريدونه قارئا وجوديا ، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير (۱) ، ولا يريدونه كدلك قارئا بنيويا تقف قارئا رمزيا يعايش التجربة من غير فهم (1) ، ولا يريدونه كدلك قارئا بنيويا تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفى المنوط به (1) . فهم ينأون بالقارئ عن هذه النماذج السائدة من ناحية ، ويريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن من ناحية أخرى ، فالقارئ الماركسي يستقبل النص في إطار وضعية إيديولوجية معينة تتوقف عندها فرديته بكل ذاتيتها وميولها ، ونشاطها الذهني ؛ لتكون في خدمة المذهب أو الطبقة (1) . وتلك مسألة تعيق الفهم الصحيح ؛ لأن القارئ بهذه الصورة يكون – غالبا – أسير نظام عقدي أو ثقافي محدد قد يحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال ، وقد يحمله التزامه بهذا النظام على أن يتبني سلوكا سلبيا إزاء القيم التي تصادم قناعته . وربما تكون النتيجة أن يرفض عملا فنيا لهد السبب ، ومن ثم يؤكد رواد النظرية في غير موضع "أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة (1)

وفى تاريخنا النقدى مواقف كثيرة، خضع فيها الناقد لفهم حزبى أو سياسى أو هوى شخصى، فجاءت الأحكام فى تلك المواقف بعيدة عن الفهم الصحيح لمعطيات النص. وربما كان الأصمعى من أشهر النقاد المعروفين بهذا الاتجاه، وفى منتديات الحداثة العربية بصفة خاصة نقاد يتعاملون مع النص بفكر موجّه توجيها غربيا تارة، وشرقيا تارة أخرى، فتراهم يلوون أعناق النصوص؛ ويطمسون



⁽١) مذاهب فكرية معاصرة ص ٤٩٢، الأستاذ محمد قطب - دار الشروق

⁽٢) انظر بحثنا «الرؤى الرمزية في الشعر العربي» ص ٦٥ - العدد الحادى عشر - حولية كلية اللغة العربية - المانية المربية في المنافقة العربية - المانية المربية المانية العربية المانية العربية المانية المانية المانية المانية المانية العربية المانية العربية المانية العربية المانية العربية المانية العربية المانية المانية المانية المانية المانية المانية المانية المانية العربية المانية المانية العربية المانية المانية المانية المانية المانية المانية المانية المانية العربية المانية العربية المانية الم

⁽٣) البنيوية في الأدب ص ١٦٤، ١٦٤ – روىرت شولز – ترجمة حنا عـود

⁽٤) الجمالية الماركسية ص ٩، ٩١ – همرى أرڤون – ترجمة جهاد نعمان – ميروت ١٩٧٥.

⁽٥) نظرية الاستقبال ص ٨٦، ١١٧

دلالات التعبير؛ ليطوعوها لمراد وجودى (١) أو لاتجاه رميزى، أو أسطورى (٢)، أو يجعلوها خاضعة لمفهوم ماركسي (٣). وربما كان أشد هؤلاء خطرا على طبيعة النص العربى فسريق مازال يتباكى حول حائط الماركسية المتهدم وكأنهم بما يكتبونه من صفحات أدبية ورؤى نقدية إنما يتطلعون إلى بث الحياة فى أدب ميت، أو فكر بغيض مَجه الشرق والغرب على السواء. بل تمرد عليه كثير من أنصار الماركسية نفسها (٤). حتى أخذ هذا التمرد عند بعضهم شكل الدعوة إلى الانعتاق من الجبرية التي فرضها ماركس على الفن عموما، وكانت عقبة تكتئد سبيل الفنان والناقد معا، وتعيق فى الوقت ذاته حرية الإبداع، وحرية الفهم والتلقى، فيبدو القارئ عت وطأتها مسحوق الإرادة.

وفى هذا يقول بعضهم: "إنه لمن الصواب بمكان ألا يجب الحكم على نتاج فنى أو شجبه أو قبوله تبعا لمبادئ الماركسية، فعلينا أن نحكم على نتائج الإبداع الفنى استنادا إلى قوانينه الخاصة. . . إن الازدواجية الأساسية في الجمالية الماركسية التي تبدو أحيانا كمذهب مجبر تؤثر على تطبيقها في مختلف حقول العالم الثقافي .. (٥) .

هذا التمرد الواضح على جبرية الفكر الماركسى المفروضة على الناقد أو القارئ بصفة خاصة يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون هذا القارئ حرا في استقبال النص، غير مكبل بقيود الماركسية، ويقدم لنا في الوقت ذاته سببا فنيا ونفسيا لقبول هذه النظرية إجمالا وإن كان ثمة تحفظ على بعض التفاصيل. فمن جملة ما يدعو إلى التحفظ ما نادى به أحدهم (٢) حول ضرورة «أن يرتبط العمل الأدبى بالانعتاق من القيود الاجتماعية».

 ⁽٦) هو «ياوس» أحمد رواد نظرية الاستمقبال - من جامعة كمونستمانس الألمانية. انظر ممقالتمه في «نظرية الاستقبال» ص ٨٦.



⁽١) انظر : العدد الرابع - مجلة فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١.

⁽٢) انظر . الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ص ١٢٤ - ١٢٧ - د. مصطفى عبد الشافي.

⁽٣) انظر : مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٢٠، ٢٢١ - ريمون طحان - سيروت.

⁽٤) انظر : الحمالية الماركسية ص ٢٥، ٢٦.

⁽٥) المصدر السابق ص ٢٦.

والدعوة بهذا الشكل قد تكون بالنسبة إلى صاحبها أمرا طبيعيا من ناحيين: من ناحية الهدف الذى ارتبط بهذه النظرية منذ نشأتها، وهو كونها اتجاها مناهضا للقيود التى فرضها النقد الماركسي على القارئ في عملية استقبال النص، ومن ناحية النزعة العلمانية التى استبدت بالمجتمع الغربي، فجعلته يصفى حساباته مع الموروث ويفصل بينه وبين مظاهر النشاط البشرى، ومنها الأدب بطبيعة الحال(١).

ومناط التحفظ -عندنا- في أن الفصل بين النشاط الأدبى - بكل أشكاله - وحتميات الأمة ومسلماتها، ينبغى أن يكون مرفوضا، وخاصة في مثل هذه الأجواء التي تحول فيها الأدب إلى قنوات لبث الفكر العالمي، بعد أن خلا ميدانه من ذوى القامات العالمية، ممن كانوا يقفون على حدوده يتفحصون أوراق المارة.

٢ - المشاركة في صنع المعنى:

ويقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أي يسصبح القارئ عنصرا خارجا عن النص، ولكنه بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة، فلاتكون مرجعية العمل الفني إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الالتحام بينهما(٢).

ولتوضيح مسألة المشاركة في صنع المعنى فقد ميروا بين مهمتين للقارئ، هما:

١ - مهمة الإدراك المباشر. ٢ - مهمة الاستذهان.

أما مهمة الإدراك المباشر فهى تمثل المستوى الأول فى التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ فى تفهم الهيكل الخارجى للنص متمثلا فى معطياته اللغوية والأسلوبية. والنتيجة التى يصل إليها القارئ فى هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى حندهم عملا فنيا يحسب للقارئ؛ لأن العلاقة بينه وبين النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء اللغوى، وهو واقع تحت سيطرة الإشارات والرموز والمفاتيح النصية، وفى هذا يقولون: "إن (٣) الإجراءات الطبيعية فى استقبال نصر ما هى



⁽١) مذاهب فكرية معاصرة ص ٤٨٨ - الأستاذ محمد قطب - دار الشروق

⁽٢) نظرية الاستقبال ص ١٠٢، ١٠٣.

⁽٣) المصدر السابق ص ٧٨.

خبرة الأفق الجمالى الأول، وهى بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة فى إجراءات الإدراك المباشر التى يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية وإشاراتها المنطقية، والتى يمكن أيضا وصفها باللغويات النصية».

ومعنى هذا أنهم يعولون على منهج التفسير التقليدى بوصف مرحلة تعين المتلقى (ناقدا أو قارئا) على التفاعل مع النص، وتقوده بدورها إلى المرحلة التي يعد فيها مشاركا في صنع المعنى.

أما مهمة الاستذهان^(۱) أى عمل الذهن والخيال فهى المهمة التى تتشكل فيها ذاتية القارئ، ويكتشف عالما داخليا لم يفطن إليه فى المرحلة الأولى.

فالاستلهان جزء أساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهافي مواضيع جمالية، ولا يتم إنجاز ذلك دائما بصورة مباشرة (٢). فعندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه «فراغات» أو «غموض» أو «بقع إبهام» عليه أن يستكملها؛ ليكون مشاركا في صنع المعني.

ويبدو من حديثهم - مع تشعباته الفلسفية الملتوية - أن مل هذه الفراغات أو استذهان «الغموض» - على حد تعبيرهم - هو الهدف الذى ينبغى أن يسعى إليه المتلقى (القارئ) في تضاعله مع النص. ويبدو كذلك أن الغموض الذى يتحدثون عنه مختلف عن مفهوم الغموض في التجارب الرمزية بدليل أنهم جعلوه مهمة القارئ في كشفه واستذهانه، وأن فيه مجالا للفهم والإدراك خلافا للمذهب الرمزى (٦). وظاهر - كذلك - من المشال الذى سيق لتوضيح فكرتهم - على سذاجته - أنهم لا يخلطون بين الغموض يبدو أمام القارئ في مجرى الذهن المتتابع خلال عملية القراءة وبين التعقيد الذى يقود إليه البناء الشكلي للنص، فهم يقولون : «لو قرأنا جملة : «الطفل ضرب الكرة» فإننا نواجه بما لا يحصى من الفراغات في الهدف المقدم، فلا ندرى إن كان الطفل يبلغ العاشرة أم السادسة من العمر، ولا ندرى إن كان أنثى أم ذكرا، أبيض أم أسود، أحمر الشعر أم أصفر. وجميع هذه الأشكال غير متضمنة في الجملة، ومن ثم فهي تشكيل فراغات أو

⁽٣) انظر بحثنا : الرؤى الرمزية في الشعر العربي ص ٦٤.



⁽١) هم يميزون في الألمانية بين الإدراك والاستذهان.

⁽٢) نظرية الاستقبال ص ١١٠.

الغموض، فكل طفل له عسمر وجنس ولون بشرة وشعر، وحستى لو كانت الجملة في سؤال أو ضمن جمل متالية فإن التفاصيل الأخرى تبقى غير محددة أو غامضة...

فلو ذكرت الجملة السابقة في عمل فني مكانه (السويد) عندها يمكننا تخيل أن الطفل أشقر قوقازى، ولكن ليس هناك تفصيل كاف أو إيحاء يمكن أن يحذف جميع الغموض. ونظريا فإن كل عمل أدبى يعرض هدفا يتضمن - لا محالة - عددا لا يحصى من مواقع الغموض» (١).

ومفهوم الغموض لدى هؤلاء الرواد يقترب إلى حد كبير من مفهومه لدى عبدالقاهر الجرجانى، فهم يرون ضرورة اشتمال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما، وأن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبى الناجح، كما أنه يضفى أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له الشعور بالمتعة، وليس الأمر كذلك إذا نظم النص الأدبى عناصره بعلانية شديدة أو وضوح تام. وفي هذا يقول (آيزر)(٢): «والعمل الناجح للأدب – على سبيل المثال يحب ألا يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبى عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبين . . وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة».

ويوضح لنا (أنجاردين (٣)) الطريقة الفعالة التي أشار إليها (آيزر)، فيركز على التجسيم (التمثيل) وأهميته في تحريك خيال القارئ للقيام بدوره الفعال في مل فراغات الغموض، فيقول: «ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في مل فراغات الغموض بالتجسيم (فهو) يعد جزءا هاما من إدراك (العمل الأدبي للفن (٤)). ودون التجسيم فإن العمل الجمالي... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أي البناء الشكلي اللغوي)، ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع»(٥).



⁽١) نظرية الاستقبال ص ٣٩، ٤٠.

⁽٢) أحد رواد نظرية الاستقبال ص ١١٨

⁽٣) من أكثر رواد النطرية اعتدالا في حرصه على الحمع بين الحداثة والتقاليد البقدية القديمة.

⁽٤) لعل صوابها (العمل الفنى للأدب)، والتحريف من سوء الترجمة.

⁽٥) نظرية الاستقبال ص ١، ٤١.

ومقتضى هذا، أنهم يميزون بين المعنى المجسم، وغير المجسم، فالأول يتطلب من القارئ جهدا ذهنيا لاستجلاء الغموض، فتحصل به المتعة، وعلى أساسه يعد مشاركا في صنع المعنى وتحقيق الهدف. أما الثاني فلا يحقق للقارئ متعة؛ لأنه لا يحوج إلى الاستذهان.

والمسألة بهذا التفصيل لانكاد نجد لها مرجعية إلا فيما قاله عبد القاهر الجرجانى في حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته في الشعر، إذ يقول: «...فإذا عُبرٌ عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر. . . ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أَجلُ وألطف»(١).

٣ - وظيفة المتعة الجمالية:

على امتداد الحركات النقدية منذ أرسطو إلى اليوم تعددت الرؤى حول مفهوم المتعة الجمالية، فثمة من يجعلها أمرا ثانويا لا يعول عليه في العمل الأدبى، وهو ما انفرد به النقد الماركسي، مخالفا الحركات النقدية التي يميل بعضها إلى جعل المتعة الجمالية غاية في ذاتها، وبعضهم يقرر لها وظيفة ينبغي أن تؤديها في عملية التلقى بوصفها عنصرا فعالا في هذه العملية. وإلى الرأى الأخير يميل أصحاب النظرية إذ يقرر أحدهم (٢): «أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي «من القارئ للنص»، والتابية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر (به القارئ) وجود الموضوع ويجعله جماليا».

ومسعنى هذا أن القسارئ كسما يشسارك - عندهم - في صنسع المعنى فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية، بيد أنه في اللحظة الأولى لا دخل له في إبداعها،

⁽٢) اياوس؛ نظرية الاستقبال ص ٩٢.



⁽١) أسرار البلاغة ص ٩ ١ ~ ١١١ طبعة رشيد رضا.

بل هو خاضع لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أو اشمئزاز، أو ما يحركه من دواعي الرحمة أو الشفقة أو غيرهما من أنماط الانفعال. وفي اللحظة الثانية تتحول المتبعة المساشرة إلى موقف يتبناه المتلقى، فيتمثل في سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، وينأى عن المنماذج المثيرة للاشمئزاز، أو يتعاطف مع النماذج المثيرة للشفقة والمرحمة. وبهذا لا تكون المتعة الجمالية غاية في ذاتها. بل لها وظيفتها العملية في توجيه إدراك المتلقى. وإلى هذه الوظيفة يشير الناقد بقوله: «والمتعة يجب ألا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك (١)!.

ولكى تتضح هذه الوظيفة فقد مُيِّز تاريخيا بين تَصنيفات حيوية ثلاث للمتعة الجمالية، وهى : نتاج المتعة، واستقبالها، واتصالها. فأولى تلك التصنيفات تشير إلى الموضوع فسى علاقته بالأديب. وهى علاقة تتخطاها نظرية الاستقبال إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقى، حيث كانت الخبرة الجمالية القائمة على فكرة النتاج في العالمين القديم والوسيط تعتمد على معيار نظرى سابق الوجود، ولكن التغيير في الآراء العالمية في العصر الحديث أسهم - كما يقولون (٢) - في التحول من فكرة النتاج القائم على التقليد إلى خلق عمل يجلب الكمال مستقبلا. وأما استقبال المتعة فقد أشار به إلى عملية الإدراك أو استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية أو (الصناعة الثقافية) كما أطلق عليها (٣).

وفى حديثه عن التصنيف الثالث للمتعة الجمالية، وهو «الاتصال» بدا تأثره واضحا بفلسفة التلقى عند أرسطو، وهذا ظاهر فى استخدامه لمصطلحات الشعر المسرحى، فهو يتحدث عن الأنماط التفاعلية للتماثل مع البطل كما وردت فى النص المأسوى عند أرسطو، ويشير إلى العلاقة بين المثلين والمشاهد، ويقرر كذلك أن الإعجاب بالتماثل يتضمن بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه» (٤).



⁽١) نظرية الاستقال ص ٩٣.

⁽٢) المصدر السابق.

⁽٣) المصدر السابق ص ٩٤، ٩٥.

⁽٤) المصدر السابق ص ٩٦.

ومعنى هذا، أن «ياوس» لا يبجعل المتعبة المباشرة التي يقدمها النص غاية المتلقى، فضرورى عنده أن تؤدى هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية، وذلك حين تتحول إلى موقف يتبناه المتلقى - كما عرفنا - فيودى هذا الموقف إلى «التماثل» بينه وبين الجمهور.

بيد أنه في حديثه عن الاتصال بين الفن والمتلقى لم يميز بين أجناس الشعر - كما فعل أرسطو - بل جمع بين المأساة والملهاة وشعر الملاحم، والشعر الغنائي في مرتبة واحدة، وإن اختلفت عنده أنماط التفاعل باختلاف الجنس (١).

'ثالثاً ـ رواك النظرية وعوامل التاثير:

۱ ـ هانز روبرت ياوس:

أحد أساتذة جامعة «كونستانس» الألمانية في الستينات. ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوى رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدف المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحى خلاصة التجارب الإنسانية (٢).

حاول «ياوس» أن يخلص الأدب الألمانى من الثنائية المفروضة عليه بتاثير المذهب الماركسى فى النقد، ومذهب الشكلية الروسية؛ فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسى يتعامل مع النص الأدبى من خلال التفسير المادى للتاريخ، فهو - فى نظر ياوس - قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالى فهو معزول تماما عن جمالية النص. وأما القارئ فى مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلى(٣). وقد انتهى «ياوس» من محاولاته فى التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ فى موضعه المناسب من النص. وقد أطلق على هذه الرؤية «جمالية الاستقبال»(٤).

⁽٤) المصدر السابق ص ٧٥.



⁽١) مظرية الاستقبال ص ٩٨، ٩٩.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٨٩، ١٩٠.

⁽٣) المصدر السابق ص ١٨٩ وما بعدها.

وقد لا يختلف «ياوس» عن أقرانه من رواد نظرية الاستقبال في تصور المفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية منذ ظهورها في ساحة النقد الغربي، ولكنه في معرض حديث عن «جماليات الاستقبال» بدا مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، والدعوة إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص، وجمالياته. بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال.

ويفهم من كلام «ياوس» ودعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقى، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقى. ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند، ويغنى في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل(١).

والمسألة بهاذا المفهوم تبدو أمرا مألوفا بالنسبة للمتلقى فى تاريخ الحركة العربية، فهو - غالبا - ما يستقبل النص غير معزول عن مواقفه وخبراته الجمالية الماضية، وهذا ما تكشف عنه النماذج التطبيقية فى موضعها من البحث. وإن كنا نسمع فى ساحتنا الأدبية اليوم من ينادى بعزل النص الشعرى عن مواقفه التاريخية، أو يرفض التعامل مع الشعر عموما على أساس البيئة زمانية أو مكانية (٢). وقد يكون لأصحاب هذه الرؤية مدوحة فيما يقولون. وميدان الأدب رحب، يتسع لكل فكر جديد، ما دام بعيدا عن مناهضة المسلمات بنزعات فكرية غريبة. وما أظن الحكم العاجل بإعلان الحرب على كل نزعة تجديدية أو رؤية تشري حركة النص أمرا لائقا فى مجال الفكر الأدبى والنقدى؛ فالكلمة الأخيرة فى هذا حركة النص أمرا لائقا فى مجال الفكر الأدبى والنقدى؛ فالكلمة الأخيرة فى هذا المجال لا ينبغى أن تكون، فإن كانت فهى دعوة إلى التوقف بمسيرة الأدب عند خط معين، يتحول فيه إلى تاريخ، قد لا نملك حياله إلا استمطار الأحداث، أو التسلى بمواقفه كلما تهيأت الأسباب.



⁽١) المصدر السابق.

⁽٣) انظر . مجلة «الثقافة»، العدد ٨٧ ديسمبر ١٩٨٠، ص ٨٤

أما المتلقى الغربى فلم يكن من السهل عليه فى أول الأمر أن يستجيب لرؤية «ياوس» وهى تدعوه إلى الاستعانة بالخبرات الجمالية التاريخية فى التعامل مع النص، وربما عد ذلك - فى بدايته - تمردا على واقع بات مستبدا بالمجتمع الغربى كله، وخاصة فى فترة السنينات التى ظهر فيها «ياوس»، ففى تلك الفترة كانت الثورة العلمية والصناعية فى أوروبا الشرقية والغربية قد نجمحت فى هدم الجسور الممتدة بين الماضى والحاضر وهيأت لهذه الشعوب أسباب القناعة بأن التحول عن القديم، والعزوف عن الأعمال المتوارثة من أهم مقومات البنيان الحضارى. وقد ترتب على هذا - بطبيعة الحال - أن ظهرت مناهب فكرية وأدبية كانت فى مجموعها حربا على كل قديم، وصراعا محتدما مع الموروث؛ ولهذا السبب كانت دعوة «ياوس» حريصة على العودة بالقارئ الألماني خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ فى دراسة النص.

وقد استبدت به هذه الفكرة حتى كانت شغله الشاغل في محاضراته الجامعية، وبحوثه ومقالاته الأدبية. ففي مقال ظهر عام ١٩٦٩ تحت عنوان «التغير في نماذج الدراسات الأدبية» حدد «ياوس» مناهج التاريخ الأدبي، وجاء مقاله موحيا بالشورة على النماذج الحديثة في استقبال النص؛ لأن أصحاب هذه المناهج عزلوا أنفسهم عن الخبرات الجمالية التاريخية، زاعمين أن المنهج الحديث يمثل في تاريخ الدراسات الأدبية إبداعا غير مسبوق بنظير. أو أنه خلاصة الفكر الأدبي في تدرجه نحو الأفضل (۱).

ثم يكشف ياوس^(۲) عن وجه المغالطة في هذا الزعم مؤكدا: "أن دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكما تدريجيا للحقائق والقرائن، فتجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب، أو أكثر خبرة في تصحيح فهم القرد للأعمال الأدبية، بل على العكس من ذلك - كما يقول - فإن التطور قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية. . . وأن النماذج التي سبق لها أن قادت البحث الأدبي في مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة . . . وتقديمها للحاضر».

⁽٢) المصدر السابق ص ١٣.



⁽١) نظرية الاستتمال ص ١٢، ١٣.

ومن ثم فإن المنهج الذى يسعى إليه «ياوس» فى نظرية الاستقبال هو القادر على استدعاء الخبرات، وترجمتها إلى حاضر جديد، أو هو على حد تعبيره المنهج الذى «يجعل الخبرة المحفوظة فى فنون الماضى سهلة المنال ثانية. . . أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل»(١).

ثم يقرر «ياوس» أن فن الماضَّى قادر على الحديث، وعلى تقديم إجابات لنا مرة أخرى (٢).

ولعل مقولة «ياوس» تضعنا أمام واقع جسدته حركة النقد العربي في مراحلها المتعاقبة، ولنأخذ - على سبيل المثال - مقدمة القصيدة العربية - لندرك أن الفكر النقدى تعايش مع هذه المقدمة تبعا للمعطيات الثقافية والأدبية لكل عصر. وفي كل مرحلة من مراحل التعايش كانت هذه القضية تطرح على أبناء الجيل أسئلة حاثرة، تدعوهم إلى البحث والتفسير، وبذل الجهد في الوصول إلى رؤى حديدة، وشروح تقفز بالموضوع؛ لتقدمه إلى أبناء العصر بفهم جديد، حتى لم يبق في حركة الفكر النقدى منهج تاريخي أو نفسي، أو فلسفي رمزى أو وجودي إلا استدعته هذه القضية إلى ميدان البحث والدراسة (٣). وفي كل المراحل كانت العلاقة بين تاريخ النص وحاضره مهيمنة على المناهج، حتى في مجال التفسير الرمرى أو الأسطوري.

هذه المعايير التى تستدعى الماضى أو الأعمال المتوارثة، لتقدمها إلى الحاضر بشكل جديد هى التى يسعى إليها «ياوس» فى رؤيته، حيث كانت محورا هاما فى بحثه عن «جمالية الاستقبال» وفيها يقول : (٤) «إن النص الذى نقروه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذى يبدو فيه أولا (ربحا يكون) مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه. . . فالنص وسيط بين الآفاق. وحيث إن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك».



⁽١) المصدر السابق ص ١٥.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٥.

⁽٣) راحع الدراسات مى : (مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ص ٢١٨ د. حسين عفوان) (قراءة ثانية لشعريا القديم) د. مصطفى ماصف (العدد الثامى من مجلة الشعر فبراير ١٩٦٤) مقال د عز الدين إسماعيل، (العدد الرابع – فصول – يوليو – ١٩٨١ ص ٢٦ – د. عبده بدوى).

⁽٤) نطرية الاستقبال ص ١٧٤.

⁽٥) ريادة لتوضيح الترجمة.

٢ - بين ياوس وابن قتيبة:

ربما اتسعت الفواصل الفكرية والثقافية بين الناقدين خلال أحد عشر قرنا تقريبا، تمتد من القرن الشالث الهجرى إلى القرن السرابع عشر الهجسرى، فالخط الزمني بين ابن قتيبة وياوس قد شهد تغيرات عالمية، وتطورات سريعة في ميادين البحث العلمي ومناهج الأدب، وهي بدورها تشكل فاصلا أكبر من فاصل الزمن بين الناقدين. ولكن الفكر النقدى في اهتمامه بنتاج الأدب قديمه وحديشه قد يتجاوز تلك الفواصل في نقطة تلتقي عندها الرؤى، وتتواصل المفاهيم؛ ذلك أن الفكر الإنساني على اختلاف مستوياته وتعدد بيئاته لا يمضي دائما في خطوط أفقية متوازية، بل تتقاطع خطوطه أحيانا عند نقاط وإشارات، يلتقي عندها الماضي بالحاضر، ويتواصل فيها القديم والحديث. فأحيانا يكون الحديث امتدادا للقديم في رصيده النقدى، وأحيانا يتقاطع معه رأسيا عند مسألة أو مسائل معينة، وعندئذ قد يشكل التقاطع ضربا من التمرد الرافض، أو نوعا من التجديد المتفاعل. وفي يشكل التقاطع ضربا من التمرد الرافض، أو نوعا من التجديد المتفاعل. وفي الأحوال كلها تكون الحداثة وثيقة الصلة بالخبرات الماضية، في لا يوجد شيء في الفكر الإنساني يمكن أن يأتي من فراغ، مهما زعم رواده. والمنهج الجديد - كما يقول ياوس - «لا يسقط من السماء ولكن له مكان في التاريخ» (۱).

ويكفى أن نعرف إجمالا أن نزعات التجديد أو الحداثة الغربية - فى النقد بالذات - ما زالت - رغم محاولات الانحراف عن الخط القديم - مشدودة بقوة إلى ما خلّفه الفكر اليونانى بعامة والأرسطى منه بخاصة، وأن المذاهب الحديثة إنما انطلقت من إشارات معروفة فى تاريخ النقد اليونانى، وربما استأنست فى انطلاقها بنماذج النقد العربى. وتلك مسألة لم تعد خافية، ولا يتسع لها مجال البحث.

فجل الغاية هنا أن نشير إلى أن للقديم فى ذاكرة التاريخ أصداءه وقيمته، وللحديث مهمته ووظائفه، وعند هذا المفهوم يلتقى ابن قتيبة و «ياوس»، بل يمثل قناعة مشتركة بينهما فى سلوكيات التعامل. مع النص أو دراسته. فيقول ابن قتيبة فى معرض حديثه عن المنهج المتبع فى تصنيف كتابه: « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلمد أو استحسن باستحسان غيره، و لا نظرت

⁽١) نظرية الاستقىال ص ٢٤.



إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل (إلى) الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله»(١).

وبصرف النظر عن الجانب التطبيقى عند ابن قتيبة، ومدى التزامه بهذا المفهوم الذى صرح به فى عبارته، فحسبنا من مقولته أنها رؤية نقدية كان يسعى من وراثها إلى تصحيح بعض المفاهيم المسيطرة على حركة النقد فى عصره، حيث كانت القناعة لدى أقرانه ومعاصريه بقيمة الشعر القديم فى أنساقه التعبيرية دافعا لهم إلى رد الشعر الحديث لتأخر قائله فى الرزمن، فكم من شعر استهجنه النقاد، أو ردوه على صاحبه ولا عيب له - عندهم حقيقة كما يقول ابن قتيبة - إلا أنه متزامن معهم. وفى تاريخ الشعر العربى مواقف كثيرة تجسد هذا المفهوم، وفيه إلى ذلك أحكام تقريرية حادة فى الدعوة إلى نبذ الشاعر المحدث. ومن ثم كانت رؤية ابن قتيبة تمثل - ولو نظريا - صيحة مناهضة لذلك التوجه الذى ساد الحركة النقدية أو غلب عليها آنذاك.

وكذلك كانت نظرية «ياوس» في مفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدى، الذي غلب على رواده نبذ الأعمال المتوارثة، والبعد عن الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية، وخاصة بعد أن خرجت الطبقة البرجوازية من جحور الظلام لتعلن الحرب على كل الأصول والمسلمات القديمة.

فالعامل الزمنى لا دخل له فى الحكم على النص عند كلا الناقدين؛ لأن الحداثة - عندهما - ليست ثمرة تطور ينتهى إلى الأفضل بحساب الزمن، فيقال: إن هذا العصر أفضل من سابقه فى نتاجه الأدبى، بل الحداثة - عندهما - مرتبطة بكل عصر، أشبه ما تكون بالقفزات وهذا ما يقرره ابن قتيبة فى موضع آخر، فيقول: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا فى عصره .. »(٢).



⁽١) الشعر والشعراء ص ١٩ - بيروت .

⁽٢) المصدر السابق ص ١٩.

فالحداثة قفزة نوعية، لا يختص بها عصر دون غيره، فكل قديم كان حديثا في عصره، وليست الحداثة ضربا من التفاضل بين أبناء العصور، حتى تكون سببا في مناهضة القديم، أو دعوة تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب - كما يقول ياوس(١).

فكلا الناقدين يخرح بمفهوم الحداثة عن مألوف عصره، فإذا كانت الحداثة في عصر الناوس» في عصر البنوس الابتداع المنكور لدى أقرانه فهي في عصر الياوس» (النصف الأخير من هذا القرن) تأخذ لدى رواد الحداثة شكل الحرب الطاحنة على كل منهج قديم، ومن ثم كانت دعوتهما إلى مهج جديد، ينهض بالمتلقى في دراسة النص إلى استدعاء الخبرات الماضية، وتقديمها للحاضر بشكل جديد عند "ياوس» أو استدعاء معطيات البص، واحترام ذاتيته بصرف النظر عن زمن قائله عند البن قتيبة» إذ يقرر هذا المفهوم بقوله : ". . . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل دكرياه، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الردى، إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه» (٢).

⁽٢) الشعر والشعراء ص ١٩ – بيروت .



⁽١) نظرية الاستقىال ص ١٣.

٣ - ولف جانج آيزر:

هو أحمد رواد نظرية الاستقبال البارزين. عمل أستاذا في جامعة «كونستانس» الألمانية، حيث اضطلع هو وزميله «ياوس» بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

وكانت أولى معاضراته التى ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان: «الإبهام واستجابة القارئ فى خيال النثر» وهى محاضرة ألقاها على طلابه فى جامعة «كونستانس» عام ١٩٧٠. بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه «سلوكيات القراءة» عام ١٩٧٨.

وفى هذا الكتاب بدا تأثره واضحا بفكر من سبقوه، مثل رومان أنجاردين الذى يأتى الحديث عنه، كما تأثر بفكر معاصره «ياوس» حتى عد امتدادا له فى وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة فى النقد^(۱) وبرغم أن ياوس وآيزر كان كلاهما معنيا فى إعادة إنشاء نظرية الأدب بشد الانستباه بعيدا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ، فإن منهجهما فى معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير. فإذا كان ياوس قد ركز فى استقباله على أهمية التاريخ الأدبى فإن آيزر قد اعتمد فى رؤيته على جانب التفسير.

وهو لا يعنى التفسير التقليدى الذى يوضح معنى خفيا فى النص، بل يعنى التفسير الذى يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حين يتم التفاعل بين النص والقارئ (٢).

فالقضية التى آثارت اهتمامه، واهتمام رفاقه ومعاصريه منذ البداية هى إجراءات القراءة وأهمية الدور الذى يضطلع به القارئ فى تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل الذى ألح على آيزر وهو يواجه نظرية التحول من النص والكاتب إلى النص والقارئ. هو: كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟



⁽١) نظرية الاستقبال ص ١٠١، ١٢٥.

⁽٢) نظرية الاستقبال ص ٢ ١ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ١٠.

فالعمل الأدبى - عنده - ليس نصا فحسب، ولا قارثا فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين.

وتأسيسا على دلك رسم آيزر ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

البعد الأول ـ يتضمن النص بوصف هيكلا لأوجه مخططة، أو بناء ثابتا يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعني.

وفى حديثه عن البناء التّابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، ويعنى بها المضمون أو «الذخيرة» كما يسميها(١)، والقاعدة الأمامية، ويعنى بها «الشكل».

البعد الثانى ما يستقصى إجراءات النص فى القراءة، وفيه يركز آيزر على الصورة الذهنية، التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك(٢).

وفى حديثه عن الصورة تبدو فكرة «النظم» شديدة الإلحاح عليه، فيقول: «يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها والتحمت في ذخيرتها»(٣).

وهذا يعنى أن القارئ لا يتعامل مع النص على أساس بنائه الشكلى «القاعدة الأمامية» ولا على أساس المضمون « القاعدة الخلفية » بل يتعامل مع النص - كما يقول - حين تتقهقر القاعدة الأمامية لتلتحم بالخلفية في إطار يسمى (السياق العام)(٤).

وطبقا لكلمات «آيزر» يكون النظم شبيها بالسور الذي يحتوى «البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ».

وفى تصورى أن فكرة النظم لعبد القاهر كانت ملحة على رؤية آيزر وهو يدلى بدلوه فى تأسيس نظرية الاستقبال، فهى من القضايا النقدية التى تجاوزت حدود البيئة إلى النطاق العالمى، فكانت من هؤلاء الرواد على مد ذراع. بيد أن آيزر فى رؤيته كان مهتما بالنص فى علاقته بالقارئ أكثر من علاقته

⁽٥) المصدر السابق ص ١٠٧ نقلا عن اسلوكيات القراءة، ص ٨٧.



⁽١) نظرية الاستقبال ص ١٠٧ نقلاً عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٦، ٩٥.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٠٢ نقلا عن السلوكيات القراءة، ص ٨٦.

⁽٣) المصدر السابق ص ١٠٦ نقلا عن السلوكيات القراءة، ص ٧٢.

⁽٤) المصدر السابق ص ٧ ١ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ٩٥.

بالأديب أو صاحب النص مما جعل النظم عنده شبيها بالسور الذي يحتوى الأمرين معا: النص في بنائه الثابت، والقارئ في سلوكيات الإدراك - وهذا يعنى أن التحام الشكل بالمضمون أو القاعدة الأمامية بالقاعدة الخلفية هو حاصل إجراءات القراءة، لا حاصل عمل الأديب.

البعد الثالث ـ القارئ الضمني:

ومسألة القارئ الضمنى التى عرف بها آيزر فى النقد الألمانى خاصة، والغربى بصفة عامة ربما تجسد عنده فكرة التحول فى مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ. وهي الفكرة التى تمثل جيوهر نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها، وقد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية فى المجتمع الغربى.

والقارئ الضمنى - عند آيزر - محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده. وهذا يعنى «أن القارئ الضمنى موجود قبل بناء المعنى الضمنى في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة»(١).

وبهذا يحاول آيزر أن يميز قارئه من يرموز القراء التي ظهرت في السنوات الأخيرة، مثل (القارئ المتفوق) أو (القارئ المبلغ)(٢).

وما يريده - آيزر - هو طريقة لإلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقيين، وكذلك القراء المجردين المفترض وجودهم مسبقا(٣).

ومن الضرورى لكى تتضح فكرة القارئ الضمنى عند - آيزر - أن نستدعى هنا فكرة المتلقى فى النقد الوجاودى - لسارتر - فالشبه بينهما واضح حيث قسم سارتر الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين :

"جمهور واقعى، وجمهور إمكانى، ويقصد بالثانى جمهورا مشاليا فى المستقبل، إذا وجد الكاتب من معاصريه جفوة، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له من وراء الموقف الخاص مُثْلُه الإنسانية»(٤).



⁽١) القارئ الضمني ص ١٢ (مظرية الاستقبال ص ١٠٣).

⁽٢) المصدر السابق. (٣) المصدر السابق.

⁽٤) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦.

٤ – رومان أنجاردين :

لم يكن أنجاردين من رواد نظرية الاستقبال، ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبى أسهمت بشكل فعال فى توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية إلى رؤيتهم النقدية الجديدة، وهيأت لهم أسباب التوفر على ما أسموه «جماليات الاستقبال».

فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص والقارئ من جملة اهتمامات «أنجاردين» حتى صارت كتاباته في هذه المسالة مثابة لأقرانه ومعاصريه، ومرجعية لذوى التطلع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية والنقدية في ألمانيا في العقد الماضي (١).

وتتلخص فكرته فى أن العمل الأدبى أو النص ينتظم بعدين مستميزين : أما البعد الأول في أتلف من طبقات تؤثر كل منها فى الأخرى، فالطبقة الأولى تضم مايسميه «المواد الأولية» للأدب. وتشمل التكوينات اللفظية، وما ينبعث منها من أصوات لها إمكانية التأثير الجمالى. سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الوزن والقافية.

والطبقة الثانية تصم جميع وحدات المعنى. والطبقة الأحيرة تتمثل فيسها الأهداف. وعنده أن إجمالى هذه الطبقات المكونة للبعد الأول يحقق تناغما متعدد الأصوات. وقد ربطه «أنجاردين» بالقيمة الجمالية.

أما البعد الثانى فيضم سياق الجمل والفقرات والفصول. والمهم بالنسبة لأنجاردين فى رؤيته على وجه الخصوص هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد إنما تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبى (١).

ورؤيته للعمل الأدبى بهذا الفهم لا تمثل ابتداعا يذكر بالنسبة للمألوف فى الحركات النقدية. فهو لا يكاد يخرج فى رؤيته عن فكرة «اللفط والمعنى» أو «الشكل والمضمون» وإن كانت قناعته بحسن التأليف أو فكرة النظم فيما أشار إليه ظاهرة وجديرة بالملاحظة. ولكن الأجدر بالملاحظة فى فكر الرجل أمران:

⁽٢) المصدر السابق ص ٣٩



⁽١) بطرية الاستقبال ص ٣٨

أحدهما - أن رؤيته للنص الأدبى بهذه الصورة تعد إحياء لأدب كاد يكون ميتا فى المجتمع الغربى؛ فمسألة العلاقة بين السكل والمضمون أو الحديث عن سياق الجمل والفقرات من المسائل التى تمرد عليها الفكر النقدى فى الغرب بتأثير النظريات المذهبية الحديثة، وأعنى بها تلك النطريات التى أفرزتها الثورة على كل أصولية قديمة. وفى حديث أنجاردين عن طبقات العمل الأدبى وأبعاده استدعاء لقيم فنية وجمالية، لم يعد المتلقى يعول عليها كثيرا فى دراسة النص، وذلك متل القيم الصوتية والإيقاعية المتمثلة فى الوزن والقافية، أو الموسيقا الداخلية التى تتهادى إلى المتلقى من تناسق الحروف وائتلاف أجراسها.

ومعنى هذا أن «أنجارديسن» يعبود بالمتلقى الغبربسى فى دراسة النص إلى ما ما من صورة يأتلف فى إطارها الشكل بالمضمون، وما يحققه من تناغم يعد عنصرا هاما من عناصر القيمة الجمالية.

ثانيهما - حديث عن الأهداف التي يتضمنها العمل الأدبي. وهو لا يعنى أمدافا اجتماعية أو مدهبية أو غيرها مما قد تفرضه واقعية النص، بل يعنى أن النتاج الأدبى ينطوى بالضرورة على ما يسميه «فراغات» وهذه الفراغات تمتل في جوهر النص «بقع إبهام» أو «أماكن غموض» وتلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض. وهذا المسلك يعد - في تقديره - أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص.

بين أنجاردين وعبد القاهر:

وما يستوقفنا عند «أنجاردين» هو مفهومه للعمل الأدبى على النحو المشار إليه فحديثه عن البعدين اللذين ينتظمهما نتاج الأدب يكشف صراحة عن قناعته بأهمية العلاقة بين الشكل والمضمون في سياق الجمل والفقرات، ويكشف كذلك عن روية واضحة لمفهوم الصورة الأدبية. فهي - عنده - تعنى الفكرة التي تشكلها أبعاد النص وطبقاته المتعددة، وليست المعانى الجزئية التي تتضمنها المواد الأولية.

وإذا كان التقارب بين أنجاردين وعبد القاهر واضحا في ربط القيمة الفنية والجمالية للنص بمفهوم الصورة الأدبية وأبعادها فإن الأجدر بالملاحظة أن يكون هذا المفهوم خروجا على مألوف ساد الحركة النقدية في عصريهما. ففي عصر عبدالقاهر كان الفكر النقدى قد توزع حول قضية (١) «اللفظ والمعنى» بين فريق يرى قيمة النص في لفظه أكثر من معناه، وفريق يرد المسألة إلى المعنى أكثر من اللفظ، وفريق ثالث توسط بين الفريقين، فسوى بين قيمة اللفظ وقيمة المعنى بشكل يؤدى إلى الثنائية الحادة، ولا ينتهى إلى الربط بين القيمتين في إطار النص. ومن ثم كانت فكرة «النظم» أو حس التأليف لعبد القاهر توجيها لمسار الحركة النقدية إلى مفهوم الصورة.

أما أنجاردين فقد عايش في النصف الأول من القرن الحالى بداية فكر جديد كاد يسيطر على الحركة النقدية في اتجاهين: اتجاه بنيوي(٢) يميل بأصحابه إلى جانب «الشكل» مع إهمال «المضمون» واتجاه ماركسي(٣) يجنح بأتباعه إلى «المضمون» دون الشكل. ومن ثم كانت رؤيته خروجا على هذه الازدواجية، أو محاولة لتوجيه مسار الفكر النقدى إلى مفهوم يرتبط فيه الشكل بالمضمون في دراسة النص.

وتستوقفنا كذلك - عند أنجاردين مسألة «الغموض» التي أثارها في نظريته. وهي مسألة تستدعى بالضرورة مفهوم الغموض كما يراه عبد القاهر، فالتشابه

⁽٣) الحمالية الماركسية ص ٥٢ وما بعدها – ترحمة جهاد نعمان.



⁽۱) النقد الأدسى الحديث ص ٢٤٣ وما معدها - د. غيمي هلال

⁽٢) المنيوية في الأدب ص ٢١ - ترجمة حنا عبود

بينهما قائم ليس في مجرد الاهتمام بتلك المسألة ولكن في طبيعة الرؤية التي تحدد هذا المفهوم عندهما. فالواضح من حديث «أنجاردين» عن الغموض أو ما يسميه «بقع الإبهام» أو «فراغات المغموض» أنه يلتقى مع شيخ البلاغة المعربية في نقاط هامة، وربما انحرف عنه في بعض النقاط انحرافا تفرضه طبيعة الهدف المذهبي المحدد.

وأول ما يلفت النظر أنهما يلتقيان في فهم المراد بالغموض على زاوية عكسية من مفهوم الغموض في التجارب الرمزية(١).

فالغموض - عندهما - لا يعنى ذلك التعتيم الذى يصدر عنه الشاعر الرمزى فى تجاربه اللاواعية، فإذا أراد المتلقى أن يستبطن التجربة، ويفهم أسرارها انغلقت دونه، مهما كانت خبرته فى استجلاء الغوامض، وكشف المساتير. والغموض عندهما - كذلك - لا يعنى التعقيد الذى ينشأ عن اللفظ أو المعنى، بل يعنى - عند أنجاردين - «فراغات» يستشعرها القارئ خلال عملية القراءة، فيسعى إلى استكمالها أو «بقع إبهام» تلح عليه فى دراسة النص، فتستدعيه إلى الجرى وراءها، والبحث عن أسرارها.

أما الغموض عند شيخ البلاغة فمرده إلى لطف المعنى ودقة الفكرة، وعلى نحو ما يكون المعنى المجسم - عند أنجاردين - مدعاة لعمل الذهن، وفرصة لممارسة خيال القارئ، وعونا له على ملء فراغات العموض (٢). فكذلك المعنى الممثل -عند عبد القاهر - يحوج المتلقى إلى طلبه بالتكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وعندئذ ينجلى له بعد الكد والتعب.

وعندهما يبدو الفرق واضحا بين لطف يلذ إدراكه مهما دقت فكرته، وبين غموض يستحيل فهمه. ومن ثم تبرز قيمة التمثيل أو التجسيم عند كلا الناقدين، فيشير «أنجاردين» إلى أهمية التجسيم وقيمته في إدراك العمل الأدبى مؤكدا الفرق بين النص المجسم وغير المجسم. ففي التجسيم - كما يقول - : «يجمد القراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة»(٣).



⁽١) انظر : الاستقبال والرمزية في موضعه من البحث.

⁽٢) نطرية الاستقبال ص ٣٨.

⁽٣) المصدر السابق ص ٤، ١٤.

ويشير - عبد القاهر - إلى قيمة التمثيل وأهميته في التفاعل بين النص والمتلقى، فيقول: «..أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد»(١).

ثم يتحدث عبد القاهر عن المتعة الفنية والجمالية التى يحسها المتلقى بعد الجهد المبذول فى استجلاء غوامض المعنى الممثل، فيقول: «ومن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف. . »(٢).

وخلاصة الأمر: أن «أنجاردين» يلتقى بفكر عبد القاهر حول جماليات التلقى في محورين:

أولهما - أن المعنى الممتل أو المجسم يثير همة المتلقى إلى إعمال الفكر وكد الذهن في استجلاء الغوامض وكشف المساتير. فإذا تحقق له ما أراد أحس بوقع المتعة الجمائية في نفسه. وعندها يصير التفاعل بين النص والمتلقى إيجابيا مثمرا في رؤية الإمام، أو أنه يمنح القراء فرصة لممارسة خيالهم بإبداع ومهارة كما يرى «أنجاردين».

ثانيهما – أن عملية التلقى أو استقبال النص بهذا الشكل تحقق – ضرورة – ذاتية المتلقى أو القارئ؛ لأنها تستدعى خبراته ومهارته؛ لتنهض به إلى مهمة الكشف والإبانة. ومن ثم يلتقى «أنجاردين» مع – عبد القاهر – فى أن الوصول إلى هذا المستوى قد لا يتهيأ لكل متلق أو قارئ ما لم يكن من أهل المعرفة والحذق ؟ عند عبد القاهر أو من ذوى الخبرة الشخصية والإبداع عند «أنجاردين».

هذا، ويبدو التمايز واضحا بين شيخ البلاغة العربية وأنجاردين في نقطة هامة تتعلق بطبيعة المذهب النقدى. فالإمام عبد القاهر في حديثه عن قسيمة التمثيل وأهميته أو التشبيه المتوقف على دقة الفكر إنما يؤكد النسب الوثيق بين الأديب

⁽٢) المصدر السابق .



⁽١) أسرار البلاعة ص ١١٨ طعة رشيد رصا – بيروت

والمتلقى فى إطار النص؛ فإذا كان التمثيل بلطف معناه ودقة فكرته دليلا على جودة القريحة والحذق لدى الشاعر فإن الوقوف على أسراره وغوامضه مهمة تستدعى فى المتلقى خبرة فنية ومعرفة واسعة بأسرار الجمال، ومن تم تكون علاقتهما بالمعنى الممتل علاقة مزدوجة، تتعانق فى إطارها مهارات الإبداع الفنى لدى صاحب النص ومهارات الخبرة فى الغوص وراء المعانى لدى المتلقى. وهى اردواجية متآلفة يقررها الإمام عبد القاهر فى أكثر من موضع، مؤكدا أن النص لا يكشف عن أسراره مالم يتهيأ له متلق كالغواص الماهر، أو الخبير المتمرس بشق الأصداف لاستخراج الجواهر، وأن هذا الغواص - مهما بلغت مهارته وخبرته - قد لا يعود من رحلته مع النص بطائل ما لم تكن قريحة الأديب - صاحب النص - قادرة على الإبداع(۱).

ومعنى هذا أن جماليات التلقى لا تتحقق بذاتية القارئ وحده. وإلا كان حكما يقول الإمام- «كالغائص فى البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز...»(٢).

فهو في حاجة إلى شاعر يقدم له المعنى اللطيف، والفكر الدقيق بصورة تخلو من التعقيد «فيفتح لفكرته الطريق المستوى ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى يسلكه المتلقى سلوك المتبين لوجهته، ويقطعه قطع الواثق بالنُجْح في طيته..»(٢).

أما أنجاردين فهو لا يرى هذه الثنائية في مجال النص اعتمادا على توجه بدأ يسود الحركة النقدية في الآونة الأخيرة؛ حيث يهمل دور الكاتب أو المؤلف، ويتركز الاهتمام على نشاط القارئ بوصفه مبدعا آخر للعمل الأدبى. وهو اتجاه تبنته نظرية الاستقبال منذ ثلاثين عاما - كما عرفنا - ومن ثم كان التجسيم الذي يراه - أنجاردين - ضرورة لملء فراغات الغموض في النص هو من نشاط القارئ، وليس من عمل الكاتب أو المؤلف. فعنده أن أية مبادرة يأخذها القارئ لإدراك العمل الأدبى تعد تجسيما وفرصة لممارسة الخيال(٤).

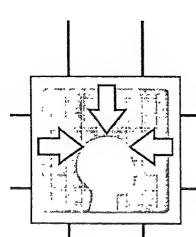


⁽١) انظر ما قاله مي أسرار البلاغة ص ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧

⁽٢) المصدر السابق ص ١٢٠

⁽٣) انظر مقالة عندالقاهر في أسرار البلاغة ص ١٢٦.

⁽٤) نظرية الاستقبال ص ٣٨، ٤



المبحث الثانى

المذاهب الغربية الحديثة

- ١ ـ فلسفة التلقى عند أرسطو.
 - ٢ ـ في النقد الماركسي.
 - ٣ ـ في النقد الوجودي.
 - ٤ ـ في النقد الرمزي.
 - ۵ ـ في التحليل البنيوي.

ŧ

١ ـ فلسفة التلقي عند أرسطو:

ربما كان أرسطو فى تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليونانى اهتماما بفلسفة التلقى. أو مفهوم الجمال فى استقبال النص. ففى رصيده الفكرى والنقدى يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة، وكأنها محور هام يستقطب تفكيره، ويستجمع فلسفته فى الحديث عن أجناس الأدب.

وما زال رواد الفكر والأدب الغربي حتى يومنا ينزعون إلى أحكامه وآرائه في مذاهبهم ونظرياتهم الأدبية الجديدة. وظاهر أن مفهومه لفلسفة التلقى كان مرجعا له تأثيره في نظرية الاستقبال الألمانية، وخاصة فيما قاله «ياوس» أحد رواد هذه النظرية حول علاقة النص بالجمهور - كما أشرنا - فالمتتبع لحديث أرسطو عن الشعر يدرك اهتمامه بطبيعة هذه العلاقة، وأنها كانت مرتكزا أساسا لمعظم الأحكام التي انتهى إليها، كما كانت نقطة تحول في مسار الفكر بينه وبين أستاذه أفلاطون (۱). وحتى تكون وجهتنا في الكشف عن فلسفة التلقى عند أرسطو بريتة من التورط فيما لاحاجة بنا إليه، يمكن أن نجمل رؤيته لهذا الموضوع، ومدى تأثيرها في فكره النقدى على النحو التالى:

أو لا - اهتم أرسطو في عملية التلقى بعناصرها الشلائة، وهي : النص والأديب (الكاتب) والمتلقى، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية، تماعلا يؤدى في النهاية إلى إدراك جماليات النص، وتحقيق رسالة الكاتب. ومن أحل هذا ربط في عملية التلقى بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقى ومعتقداته، فلا ينبغي - عنده - أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر، وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور.

وفى ذلك يقول : (٢) «... أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفى عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالته». وتلك

⁽٢) المصدر السابق ص ٥٦، ٥٧.



⁽١) انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٧٤ - عنيمي هلال.

مسألة قد تكون مألوفة فى حركة النقد العربى، ولكنها عند أرسطو تنزع إلى قناعة خاصة ترتبط بفكره فى نظرية المحاكاة، فعنده أن تصوير الأمور اللامعقولة أمر معيب فى المسرحية لأنه يضاد الغاية من المحاكاة»(١).

وقد ترتب على هذه المسألة رؤية أخرى نحسبها جديرة بالاهتمام في الفكر الأرسطى وهي رؤيته حول استخدام الأساطير في الشعر. فإذا كانت الأسطورة من الأمور المستحيلة عقلا في ذاتها، أي أنها من اللامعقول الذي نبيه إليه فإن الفصل في استخدامها في الشعر أو عدمه مرده إلى قناعة أرسطو بأهمية العلاقة بين النص والمتلقى، وضرورة التفاعل بينهما؛ ولهذا جعل الحكم في المسألة رهنا بواقع الجمهور ومعتقداته من ناحية، ومقدرة الشاعر على نقل الاستحالة في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى، فإذا كان المتلقى كالجمهور اليوناني الذي يعتقد الأساطير جاز للشعراء - عند أرسطو - أن يستخدموها اليوناني الذي يعتقد الأساطير جاز للشعراء . . على وفق الرأى الشائع»(٢).

ومقتضى هذا، أن استخدام الشاعر لغة الأسطورة في عصر تجاوز بفكره وحضارته عهود الخرافات أمر مرفسوض في تقدير أرسطو. ولكن دعاة الرمزية بعامة، وفي عالمنا العربي بخاصة مازالوا في تجاربهم الشعرية حريصين على الرموز الأسطورية التي كان يستخدمها الإغريق^(٦) ولذا فسدت العلاقة بين تجاربهم وأصحاب اللوق الأدبى في عملية التلقى. وربما حلا لبعض هؤلاء أن يتخذ له من جو الأساطير لقبا يحيا به في عالم الشعر الحديث^(١).

ثانيا - وعلى نحو ما كانت فلسفة التلقى عند أرسطو سبيلا إلى الربط بين الشاعر والمتلقى أو بين النص والجمهور، كانت كذلك مناط التمييز بين أجناس الشعر، ففى حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية، وبالجمهور المتلقى من ناحية أخرى، ولكنه

 ⁽٤) انظر : اسطورة أدونيس وعشتروت في كتاب ٩ أسطورة الموت والانبسعاث في الشعر العربي الحديث ١ ريتا عوص ص ٤٥ - المؤسسة العربية ٧٨.



⁽١) المصدر السابق ص ٥٧.

⁽٢) النقد الأدبى الحديث ص ٥٨.

⁽٣) انظر : من الصورة إلى الغضاء الشعرى ص ١٠٢ - د ديريره سقال دار الفكر اللبناسي.

لا يصور الواقع كما كان أو هو كائن، وإنما يصوره كما ينبغى أن يكون فى رؤيته الفنية، ورؤية الجمهور، وعلى قدر ما يضفى على الواقع من صفات تجعله ذا أثر جماعى ملحوظ لدى جمهوره تكون قيمة العمل الأدبى. وعلى هذا الأساس لايكون للشعر الغنائى _ عند أرسطو _ قيمة يعتد بها؛ لأنه فى تقديره أثر الوعى الفردى لا الجماعى(١)، حيث يعمد الشاعر ذاتيا إلى تصوير عواطفه المشبوبة. فوظيفة المحاكاة فى أن الشاعر يحاكى أفعالا تحرك فى المتلقى إرادة العمل. أما إثارة العواطف، أو محاكاة الأفعال الحسيسة كما فى شعر الأهاجى فليست من رسالة الشعر وغايته(٢). ومهما يكن الخلاف بينه وبين أستاذه أفلاطون فى تلك المسألة فإن اهتمامه بتوثيق الصلة بين رسالة الأديب وطبيعة المتلقى فى إطار مفهومه لرسالة الشعر كان من أهم دواعى الحكم على الشعر الغنائى من ناحية، ومن أسباب الفاضلة بين أجناس الشعر الموضوعى (المأساة _ الملاحم) من ناحية أخرى. فالمأساة _ عنده _ تأتى فى المرتبة الأولى، تليها الملهاة ثم الملحمة. والفيصل فى هذا الترتيب - كما يفهم من كلام أرسطو وشراحه(٢) _ هو طريقة المحاكاة وما يترتب عليها من أثر ناتج فى عملية التلقى.

فالمأساة «تحاكى وقائع تثير الرحمة والخوف فى المتلقى، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات (مثل العلاج بالصدمة الكهربية). وإثارة الشعور المأسوى إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص وبهذا التراسل يشار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث لمن يشبهوننا فى الحياة، فكلتا الحالتين (وقوع البؤس - حدوث الكارثة) جزاء غير عادل، أى (لاخلقى) فى نظر أرسطو - ولكن الأثر الناتج لدى القارئ أو المشاهد للمسرحية خلقى عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد»(3).

⁽٤) نفسه ص ۷۵، ۷٦.



⁽١) تاثر النقد الماركسي بهذه النرعة عند أرسطو، أي ماهضة الفردية في الأدب.

⁽٢) النقد الأدبي الحديث ص ٤٨ رما بعدها.

⁽٣) نفسه ص ٧٤.

ومعنى هذا أن أرسطو لا يقف فى المأساة عند أثرها المباشر فى إثارة شعور الخوف والرحمة، بل يركز على الأثر الناتج فى عملية التلقى لدى الجمهور، وهو ما يسميه بعملية «التطهير»(١).

والخلاف الذى وقع بين أرسطو وأستاذه أفسلاطون حول المأساة كان مرده إلى الأثر الناتج في عملية التلقى، فعيب المأساة عند أفلاطون أنها مشيرة للقلق والاضطراب لدى المتلقى؛ ولهذا جعلها في مرتبة أدنى من الشعر الغنائي^(٢). وأما الملهاة فكانت أدنى مرتبة من المأساة – عند أرسطو – لأنها لا تحرك في المتلقى داعية الألم بل تثير لديه شعورا بالسرور والضحك، فهى محاكاة الأراذل من الناس في الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح^(٣).

وكانت الملحمة - عنده - أقل شأنا من الملهاة؛ لأنها لا تبلغ في المتلقى أكثر من تأثيرها المباشر، وهو شعور الإعجاب بالأبطال(٤).

هذا، وخلاصة القول فى فلسفة التلقى عند أرسطو، أنها كانت مرجعا واضحا لرواد نظرية الاستقبال فى بعض ما انتهوا إليه من أحكام، وإن كان الخلاف بينهما فى أن أرسطو لم يهمل الكاتب أو الأديب فى عملية التلقى بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالقارئ أو الجمهور.

وأغلب الظن أن فكرة أرسطو حول الأثر الناتج في عملية المتلقى للنص المسرحى كانت من الأسس التى عول عليها رواد نظرية الاستقبال في حديثهم عن مهمة القارئ، ومشاركته في صنع المعنى، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره، فإذا كان أرسطو يرى ضرورة التراسل بين الجمهور والشخصيات (٥) الأدبية في المأساة، وأن هذا التراسل يحدث نوعا من التماثل أو التوحد بين الطرفين فإن رواد النظرية الجديدة يؤكدون أهمية القارئ في تضاعله مع النص بشكل تلغى فيه الثنائية بينهما.



⁽١) انظر تفسيرها في النقد الأدى الحديث ص ٨٠ وما بعدها.

⁽٢) النقد الأدى الحديث ص ٣٣.

⁽٣) المصدر السابق ص ٨٦، ٨٧.

⁽٤) المصدر السابق ص ٧٤.

⁽٥) المصدر السابق ص ٧٦.

٦ - في النقد الماركسي:

عرفنا أن المنطلق الأول لرواد نظرية الاستقبال هو علاج الأزمة التي خلفها النقد الماركسي في الدراسات الأدبية، أو بالأحرى تصفية الفكر الديمقراطي في ألمانيا الغربية من شوائب التقاليد الماركسية، ومن ثم كان الحوار صاخبا بين أنصار الماركسية في الشرق، ورواد النظرية ومؤيديها في الغرب(١) حتى تبودلت الاتهامات والانتقادات بين الفريقين بصورة تختلط فيها المفاهيم الأدبية والسياسية من كلا الجانبين. فرواد نظرية الاستقبال يأخذون على النقد الماركسي جملة من المآخذ، أهمها اتصالا بموضوعنا ما يلي:

أولا – ازدواجية النقد الماركسي :

ويعنون بالازدواجية أن التقاليد الماركسية لم توفر إجماعا فيما يخص موضوع الاستقبال. ومرجع هذا _ فيما يرون (٢) _ إلى الاضطراب الذى صاحب الفكر الماركسى منذ نشأته، حيث وجه (ماركس) انتباهه نحو التفكير الفلسفى أولا، ثم التفكير السياسى والاقتصادى. ولما بدأ اهتمامه بالمسائل الجمالية فى الفن بعامة، والأدب بخاصة كان هو وأنصاره عبيدا لميولهم ورغباتهم الشخصية، أو لضرورات العمل السياسى، فاضطربت نظرتهم إلى جمالية الفن بين توظيفها لخدمة الصراع الطبقى الذى يدعو إليه المذهب، وبين الاستجابة لميولهم الخاصة تجاه المذاهب الجمالية التى كانت سائدة آنذاك.

ومع أن مصلحة الطبقة (البروليتارية) كانت أكثر استبدادا بالفن ، وتحديدا لوظيفته فقد ظل ماركس مشدودا بميوله إلى تأثير الإنجازات الفنية الماضية، فتراه أحيانا ميالا إلى الفلسفة المثالية لأستاذه «هيجل»(٣)، وأحيانا يظهر إعجابه بالاتجاه الكلاسيكى عند كبار الشعراء من أمثال شكسبير، وبلزاك، وسكوت، بل لا يخفى ميله أحيانا إلى كتاب الرواية في الحقبة البرجوازية من أمثال (فيلدنغ) والواقعيين

⁽٣) الجمالية الماركسية ص ٩ - هنرى ارقون - ترجمة جهاد نعمان - بيروت.



⁽١) نظرية الاستقبال ص ١٤٤.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٤٦

الروس، وإن كمان لا يخفى تشمده على موقفهم الذى ينتبقد العمالم السيماسي والاجتماعي الذي ينتمون إليه(١).

ومن ثم فقد تورط النقد الماركسى بين معتقداته السياسية وميوله الشخصية فإذا كانت المثالية والكلاسيكية كلتاهما من معظورات الماركسية ومرفوضاتها. (المثالية بدعوتها إلى استقلال الفن، وقناعتها بجبدأ التدرج المرحلي للوصول إلى فلسفة عليا(٢). والكلاسيكية بحرصها على المتراث) فكيف نفسر قناعة ماركس وإعجابه بالفن الإغريقي، حيث يقول: "إن التعبير الفني قد بلغ ذروته وشكله الأجلى صفاء في الفن الإغريقي،؟ فالمعجزة الإغريقية - في نظره - "لاتزال تمنحنا المتعالية، ولا تزال معيارا قياسيا ومثالية صعبة المنال"(٣) وكيف نفسر استقباله لنتاج رواد الكلاسيكية في الأدب الغربي؟

إن المسألة في رؤية رواد النظرية الجديدة لا تخرج عن كونها ازدواجية تورط فيها النقد الماركسي، الذي كان بدوره سببا في أزمة الفكر النقدى فيها يخص الاستقبال(٤).

فمعيار الجمالية الماركسية في أن الفن بأشكاله المختلفة محكوم بعلاقات جدلية مع الأشكال الاجتماعية (٥) وهنا ينبغي أن نتحفظ في فهم المراد «بالأشكال الاجتماعية» حتى لا يتبادر إلى الذهن معنى الربط بين الأدب والمجتمع بكل قيمه وسلوكياته، وعلى اختلاف مراحله الزمنية، فالأدب الجاهلي - مثلا - كان صورة ضادقة لعصره ومجتمعه، وكذلك الأدب الإسلامي والعباسي، ولكن المراد بهذا المصطلح عند إطلاقه في كتابات أنصار الماركسية هو الطبقة الاجتماعية الخاصة، التي صنعها الفكر الماركسي. فأي فن يحيد عن طبقة (البروليتاريا) لا يعد فنا عند ماركس. فهو ينطلق من التبعية التامة للطبقة والخضوع المطلق للرقابة في سبيل العمل السياسي (١).

⁽١) الجمالية الماركسية ص ١٠ .

⁽٢) المصدر السابق ص ١٢.

⁽٣) المصدر السابق ص ١٢.

⁽٤) نظرية الاستقال ص ١٤٦.

⁽٥) الجمالية الماركسية ص ١٢.

⁽٦) المصدر السابق ص ١٨.

ومن ثم، كانت حملته الثائرة في كتابه (العائلة المقدسة)(١) على نقاد الشيوعية والماركسية الذين أظهروا ميلا إلى المذهب المثالى في نقداتهم، فلم يتهموا المجتمع الرأسمالي.

فليس مقبولا في مفهوم النقد الماركسي أدب مثالي لا يعين على الصراع الطبقي، ولا أدب يخفض للجمالية الوضعية، أو يمثل في نظر الماركسية ثقافة درست، وهو ما يسميه ماركس أدبا ميتالاً).

وبهذا الفهم كان ميله إلى بعض رواد الكلاسيكية، واحتفاؤه بالفن الإغريقى يجسد فى رؤية أصحاب النظرية الجديدة ازدواجا أو تناقضا. بيد أن رؤيتهم لهذا التناقض لم تكن ابتداعا فرضه الحوار الساخن بين النقاد فى ألمانيا الغربية والشرقية، بل كان معروفا - على ما يبدو - لدى بعض المهتمين بالجمالية الماركسية من نقاد الغرب، فيقول الناقد (هنرى أرفون)(٣): «إن ما يزيد فى تعقيد موقف كارل ماركس فيما يتعلق بالفن أو الازدواجية _ إن لم نقل التناقض بين مسلك برجوازى يحافظ عليه حتى فى أقصى حالات البؤس، وطريقة تفكير يناهض البرجوازية تبناه منذ حداثته _ هو ميله العريق فى الكلاسيكية نحو شكسير، وغوته، وسكوت، وبلزاك، وعلى النقيض من ذلك نرى أن حكمه الأدبى فيما يتعلق بالمعاصرين يحدده موقفهم السياسي فهو يقدر تقديرا خاصا شعراءهم من الطبقة الثانية، وإن كانوا يناضلون فى سبيل الحرية. . . وقد نتج عن ذلك شيء من التفكك فى ملاحظات ماركس .

ويشير الناقد إلى مرجع هذا التفكك، فيذكر «أن ماركس ارتكز فى فكره الأدبى - منذ البداية - على مثالية أستاذه «هيجل» فلما أراد أن يصحح مساره النقدى تبعا لمذهبه السياسى لم يوفق هو وأصحابه فى حل المشكلة نهائيا، فكان يبتعد عن المثالية أحيانا، ويميل إليها حينا، ويتبنى نقيضها أحيانا أخرى»(٤).

وتستقيم مقالة الناقد إذا أدركنا أن ماركس حاول أن يفسر الفن اليوناني وفق فكره النقددي والمذهبي، ولكنه أدرك أن هذا النوع من الفن إنما يخصص لطابع

⁽٤) المصدر السابق ص ٩ .



⁽١) الجمالية الماركسية ص ٨.

⁽٢) المصدر السابق ص ١١ .

⁽٢) صاحب (الجمالية الماركسية) ص ٨ ، ٩ .

جمالى أكثر من خضوعه لطابع إيديولوجى معين، فكانت المشكلة التى أشار إليها بقوله: «ليس من الصعب أن ندرك أن للفن والملحمة عند الإغريق صلات بعدد من الأشكال الاجتماعية، وإبما الصعوبة في كونهما مازالا يقدمان لنا متعة فنية، ويعتبران إلى حد ما نماذج لا تضاهى»(١).

ومعنى هذا، أن الفن اليونانى يمكن ارتباطه بواقع اجتماعى وفق متطلبات الفكر الماركسى، ولكن المشكلة فى أن المتعة التى يقدمها هذا الفن قد استجابت لعوامل التطور أكثر من خضوعها لشكل اجتماعى محدد. وهذا تصريح من ماركس بطبيعة المشكلة التى تورط فيها فكره النقدى فى استقباله للتجارب الماضية.

وبالرغم من هذا التصريح من جانب ماركس، وأنه وجد صعوبة في إخضاع التجارب الفنية الماضية لمذهبه النقدى عن طريق التفسيسر المادى، وبالرغم من الانتقادات التي وجهت إليه في هذه المسألة من أنصار المذهب الخارجين عليه، ومن بعض نقاد الغرب - كما عرفنا - بالرغم من هذا كله فقد انفرد الدكتور - غنيمي هلال - بتفسيسر خاص لهذه المشكلة، حيث ذهب إلى أن التجارب الماضية كالفن الإغريقي، أو الكلاسيكي لا تمثل في مرآى النقد الماركسي مشكلة، وأن ماركس نفسه لم يقرر التلازم المطرد بين الفن والقوة المادية، وإنما كانت المشكلة بسبب أنصار المذهب المغالين في توكيد هذا التلازم. وقد استدل على هذا بقول ماركس: أما فيما يخص الفن فمن المعلوم أن عصورا معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع، وبالتالي لا علاقة لهذا الازدهار بالأساس المادي، وبأساس البنية في النظام الاجتماعي. . . مثلا الإغريق في مقارنتهم بالأمم الحديثة، ثم شكسبير"(٢).

ويفهم من كلام الدكتور هلال - ومن مقالة ماركس - أن ماركس قد استثنى من مذهبه النقدى ابتداء حالات فنية معينة كالفن الإغريقى، والفن الكلاسيكى عند بعض رواده، وأن هذا الاستثناء يصحح المذهب ولا يؤخذ عليه، وأن المغالين من أنصار المذهب كانوا سببا فيما وجه إليه من نقدات أو اتهم به من تناقضات.



⁽١) الجمالية الماركسية ص ١٣.

⁽٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣١٧.

وسواء عندنا أكانت المغالاة من ماركس نفسه أم كانت من أنصار ماذهبه فالمهم أن النقد الماركسى فى صورته التى يعرفها العالم الآن قد اضطرب معياره المذهبى فى عملية التلقى للتجارب الأدبية إلى حد التناقض الذى جهد الدكتور هلال فى أن يجعله استثناء من أصول المذهب عند ماركس، ورآه أصحاب نظرية الاستقبال وغيرهم من النقاد ازدواجية تؤخذ على النقد الماركسى.

ويبدو أن انفراد الدكتور هلال بهذا التفسير مرده إلى ذاتية خاصة في النقل أو الترجمة عن ماركس ويجعلنا أكثر ميلا إلى ما قاله رواد الاستقبال وغيرهم من النقاد جملة من الأسباب، نتصورها على النحو التالى:

۱ - أن العبارة التى اتكأ عليها الدكتور هلال من كلام ماركس لا يفهم منها ضرورة ذلك الاستثناء الذى قرره ماركس منذ البداية، فقد يكون استثناء فرضته صعوبة التطبيق، وهى الصعوبة التى صرح بها ماركس فيما أوردنا له من عبارات تتعلق بفن العصور الماضية. وعلى هذا الفهم مضى رواد النظرية الجديدة، ومعهم الناقد (هنرى أرفون). كما أشرنا.

٢ - من أصول المذهب الماركسى فى النقد أن الأدب الذى يمثل ثقافة درست يعد أدبا ميتا - كما عرفنا - وهو أصل ظل ملازما للفكر الماركسى فى رفض التاريح الأدبى وتطوره، حتى تبين لأنصار المذهب بعد ماركس أنه عقبة تكتئد طريق الجمالية الماركسية، فدفعهم هذا إلى الترخص فيه، وفى أشياء كثيرة من مقررات ماركس (١). وهذا يعنى أن الاستثناء الذى أشار إليه الدكتور هلال كان ضربا من التناقض الذى تورط فيه ماركس، وورثة أنصار المذهب من بعده.

٣ - قد يكون بعيدا عن التصور أن ناقدا اشتراكيا من أنصار المذهب (٢) يثور على ماركس غير واع بدقائق مذهبه وأصوله، فيرميه بالتناقض في مراحل التطبيق دون أن يفطن إلى هذا الاستثناء الذي أشار إليه المدكتور هلال.

ولا نتصور كذلك أن رواد الماركسية في ألمانيا الشرقية يسمعون رواد النظرية الجديدة في ألمانيا الغربية يرمون ماركس بالتناقض في مذهبه النقدي،

⁽٢) روبرت س هولب (نظرية الاستقبال) ص ١١.



⁽١) انظر : الحمالية الماركسية ص ٢٦

تم لا يدفعونهم بمثل هذا الاستثناء الذى فطن إليه الدكتور هلال! فكيف إذا كان الحوار الساخن بين الطرفين حول نظرية الاستقبال المناهضة للسقد والتقاليد الماركسية، وأن الماركسيين لم يتركوا وسيلة من وسائل الدفاع عن مذهبهم إلا أوردوها في هذا الحوار؟(١).

ثانيا - حتمية التماثل السطحى بين النتاج العام والنتاج الثقافي:

وهذا التماثل يعد من حملة الانتقادات التى وجهها رواد الاستقبال إلى النقد الماركسى. ولكى يتضح مفهوم التماثل نذكر أن ماركس له نموذج معقابل لنظرية الاستقبال اعتمد فيه على التفسير المادى لمظاهر النشاط البشرى فى المجتمع، بما فى ذلك النشاط الثقافى «فالحياة المادية هى التى تكون العقل النظرى، والعقل فيها تابع للمادة» (٢) فلا فحرق إذًا بين نتاج هو تمرة العقل، ونتاج تفرزه الآلة فى مصنع، فكلاهما نتاج خاصع للمادة، أو للقوة الاقتصادية والسياسية وطبقا لهذا الخضوع واجه الأدب والأدباء فى عهد «لينين» تطبيقا صارما للمادية التاريخية والجدلية. ففي مقال تسنظيم الحزب وأدبه عام ١٩٠٥ يرفض كل نشاط أدبى لايشارك فى جهود الحزب، فالأدب يشغل فى عرفه وظيفة اجتماعية، ثم يهدد كل أدب غير ممتزم بهذه العبارة الشهيرة: «لنتخلص من رجالات الأدب غير الحزبيين، لنتخلص من هواة الأدب المثاليين. . . على قضية الأدب أن تصبح جزءا من القضية العامة للبروليتاريا، و جهازا صغيرا من الآلة الاشتراكية الموحدة» (٣).

وفى إطار هذا المفهوم الصارم لا يكون للأدب فى النقد الماركسى هدف جمالى يعتد به، أو متعة فنية يستقبلها المتلقى، فالجمال واللذة والمتعة - فى مذهبهم - ترف أرستقراطى (٤) تكافحه الماركسية. وهدف الأدب - عندهم - محدد من قبل الطبقة أو الحزب، وفى هذا يقولون: «ليس الفن غاية فى ذاته، وليس قضية لذة أنانية.. الفن فى عرفنا إبداع جماعى وتعاون فكرى... الفن طريقة للتعبير عن كرهنا الطبقى للرأسمالية (٥) ومقتضى هذا، أن هدف ونتاج الأدب



⁽١) انظر الحوار بين الشرق والغرب مي (نظرية الاستتبال ص ١٤٤ وما بعدها).

⁽٢) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام سها ص ١٢٣ - د عبدالرحمن عميرة.

⁽٣) الجمالية الماركسية ص ٢٢

⁽٤) المصدر السابق ص ٢١

⁽٥) المصدر السابق ص ٩٤

تربطهما علاقة آلية، فكلاهما يصنع الآخر. الهدف يصنع النتاج، والنتاج يخلق موضوعا للهدف، ففي رأى ماركس: أن النتاج والافتراضات (الأهداف المفترضة) يرتبطان بعلاقة جدلية، حيث يمكن القول أن كلا منهما ينتج الآخر(١)».

به واستنادا إلى هذا الرأى يصبح النتاج هو نقطة البدء في الإدراك، وهو العامل المهيمن على جميع العمليات، لا فرق بين نتاج الأدب ونتاج المادة، أو المصنع.

هذا التماثـل السطحى والحتمى بين النتاجين هو الذى استوقف رواد نظرية الاستقبال؛ لأن هذا التماثل – على سطحيته – يلغى فكرة الاستقبال أو التلقى، فهو فى عرف النقد الماركـسى ضرب من الاستهلاك الذى لا يلقى له المذهب بالا، بل يجعل النتاج هو المحور الهام، حتى كانت ملاحظات هؤلاء الرواد على الادب والفن التى أمكن جمعها من كتابات ماركس مشيرة إلى أنه يتعامل مع الشقافة عموما من منظور النتاج وليس الاستقبال(٢).

ثالثا - القارئ الفرد ليس قوة تاريخية :

ربما كان القارئ الفرد موضوعا رئيسا في إثارة المشكلات والحوار الصاخب بين رواد الاستقبال وبعض المذاهب الأدبية الحديثة، وبخاصة الماركسيون؛ لأن معتقدهم السياسي أصلا، ومذهبهم الأدبى تبعا كله هما يكافح الفردية وينبذها، فذاتية الفرد وميوله، أو ملكاته الخاصة ينبغى أن تخضع للأهداف المحددة للطبقة أو الحزب، فهو ليس قوة يحسب حسابها في عوامل التغير.

وفى حديثه عن الفن يقول الناقد الشيوعى (بيسكاتور): «لقد توقف الفرد عن الوحود؛ لأن الصناعة الثقيلة والحرب قد أذابتا البشر فى كاثن جديد، يتمتع بحياة خاصة، وتحركه إرادة طبقته؛ لذلك يتحتم على الفرد فى الفن الجديد أن يتجرد من مشاكله الخاصة، والشخصية مفسحا المحال لمصير الجماهير.. ثم يقول: إن للإنسان بالنسبة إلينا أهمية منصب اجتماعى، فلا تهم علاقته بنفسه، ولا علاقته بالله، بل علاقته بالمجتمع.. "(٣).

⁽٣) الحمالية الماركسية ص ٩١، ٩٢.



⁽١) نظرية الاستقبال ص ١٤٩.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٤٥.

مذهبية أحلت الجبر محل الاختيار في توجيه الفرد (١)، فالأهداف -عندهمتصنع الذات، والنظريات تخلق الرواد، وليس العكس صحيحا (٢) ومن ثم، كان
'لقارئ الفرد مستبعدا في مجال العلاقة بالنص، وحتى في حالة الجمهوريري
ماركس «أن الهدف الفني هو الذي يخلق جمهورا متذوقا للفن، وقادرا على
الاستمتاع بالجمالية (٣)، في جعل له دورا ثانويا؛ لأن الجمالية التي يشير إليها
محددة بأهداف حزبية أو اجتماعية، وفي مواجهة هذا المعتقد السياسي والفني كان
ظهور نظرية الاستقبال مثيرا للقلق عند رواد النقد الماركسي؛ لأنها أعادت للقارئ،
أو المتلقى أهميته في علاقته بالنص، فلم يعد المخاطب أو المتلقى عنصرا هامشيا
في الدراسات الأدبية، وخاصة في النماذج الألمانية بل أصبح على حد تعبيرهم
«الحكم في التاريخ الأدبى الحديث (٤).



⁽١) المذاهب المعاصرة ص ١٢٤ - د. عبد الرحمن عميرة.

⁽٢) بطرية الاستقبال ص ٢٧

⁽٣) المصدر السابق ص ١٥٠.

⁽٤) المصدر السابق ص ١٧٩.

٣ ـ في النقد الوجودي :

من الأخطاء الشائعة المتعمدة أحيانا أن نتحدث عن المذاهب الأدبية الغربية معزولة عن منازعها الفكرية لدى أصحابها. فربما أسرف نفر من كتاب الأدب الوجودى، فزينوا فكرته للقراء بمشكل يستهموى المتطلعين إلى حرية الفكر أو المتمردين على حتميات وجودهم ومسلماته. وتقرأ لهم في هذا حديثا طويلا عن الحرية الذاتية التي يمارسها الوجودى في فكره الأدبى، وكأنه مذهب هبط من السماء على مسيح العصر (كيركجورد) أو (سارتر) ليخلص المعذبين في الأرض من سطوة الفكر القديم، وخطايا الأدب المألوف.

وإذا كنا بصدد الحديث عن كيفية التعامل مع النص أو استقباله في الفكر الوجودي فضروري آن نقف في إجمال على النوازع التي يصدر عنها هذا العكر في تعامله مع الوجود بصفة عامة، ورؤيته للتجارب الفنية بصفة خاصة. فالفصل بين الحطين في النطرة إلى الوجودية بالذات ضرب من العفلة، ربما يقود إلى التوهم في إصدار الأحكام، وقد يأخذنا بريق الظاهر الأدبى إلى حيث نستهين بدواعيه وأسبابه، فنظمئن إلى المذهب إجمالا من خلال وقعه في نفوسنا، ولعل هذا يفسر مأخذ العلماء على العقاد - وهو كاتب العربية العسملاق - في موقفه من الوجودية، إذ يقول :(١) «الوجودية مدرسة واسعة النطاق، ينتمى إليها المؤمنون والملحدون، وبين فالاسفتها أناس متدينون؛ إذ ليست الوجودية في ذاتها دعوة مخالفة للدين ولا للعقائد الخلقية، وليس بين مذاهبها من وحدة مستركة غير إنصاف «الشخصية الإنسانية» أمام الجماعة في عصر شاعت فيه قيمة الكثرة والزحام، وقلت فيه قيمة المزايا والصفات».

فالواضح أن كاتبنا الكبير يبرر قناعته النفسية بما راقه من أمر الوحودية وإلا فواقع الحال كان ولايزال شاهدا على أن هذه المذاهب العصرية الوافدة حين هبت رياحها على السرق استمالت إليها نفرا من المسلمين، وكانوا أكثر حماسا لها من غيرهم. فالفرويدية والماسونية والماركسية، والعلمانية، كلها مذاهب قد ينطوى تحت لوائها المسلم وغير المسلم. وليس في هذا المسلك ما يبرر قاعتنا بها جملة أو

⁽١) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٦ – د عدالرحـمن عميرة بقلا عن (عقائد الممكرين في القرن العشرين) للعقاد.



تفصيلا. وأما موقف الوجودية من الدين أو العقيدة فحسبنا منه عبارة واحدة من جملة ما ورد على ألسنة أقطاب الوجودية؛ لـتكون كفيلة برد ما قاله العـقاد في تفسير هذا الموقف. ونضع أمام القـارئ ما أجمله بعض المفكرين من آراء الوجودية على لسان «سارتر» إذ يقول: (١)

- الله افتراض غير نافع وهو يكلفنا كثيرا فنحن نلغيه.
 - * هذا العالم وجد بغير داعٍ ويمضى لغير غاية.
- * يوجد كل موجود (دون) سبب عقلى و (دون) داع وتمتد حياته بواقع من الضعف تم يموت بالمصادفة.
- * العالم كله خداع في خداع. إننا موجودون (دون) سبيل عقلى وبلا داع والعالم يمضى لغير غاية.

هذا ملخص الفكر الوجودي على لسان قطب واحد من أقطابه.

وتحاشيا للخروج عن غاية البحث نحيل القارئ إلى ما قاله (بسكال)(٢) في القرن السابع عشر، وما قاله (جبريل مارسيل) في مطلع القرن العشرين^(٣) وما أعلنه^(٤) (سارتر) في روايته (الذباب) في النصف الأول من هذا القرن. ويغنينا عن تفاصيل الفلسفة المادية للوجودية أن نشير إجمالا إلى أنها كانت امتدادا وتطورا لنظرية «فرويد» فهي تربط نفسها بالدعوة إلى تحرير الإنسان من كل القيود، كما دعت النظرية «الفرويدية» إلى تحرر الإنسان من الكبت، فالنظريتان كلتاهما دعوة إلى عبادة الذات. والإنسان فيهما يجب أن يستمتع بوجوده كل الاستمتاع ويطلق لحريته العنان، فيحقق لنفسه أكبر نصيب من المتع والملذات باعتباره إلله نفسه وسيد كيانه^(٥).

فشعور الإنسان بذاتيت الفوقية إلى غير حد، وفرديته المستغنية عن كل موجود، هما عمدة المفكر الوجودي، وخلاصة النظرية الأدبية التي جاء بها



⁽١) قصايا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥٤ الأستاد أنور الجندي ١٩٧١- بيروت

⁽٢) انظر : المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٧ د. عند الرحمن عميرة.

 ⁽٣) انظر : دراسات في الفلسفة المعاصرة ص ٤٢٩ د زكريا إبراهيم.

⁽٤) قضايا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥٢، ١٥٣ الأستاد أنور الجندي- بيروت .

⁽٥) قصابًا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥١، ١٥٢ الأستاذ أبور الجندي- بيروت .

«سارتر» فالوجودى فى مذهبه هو الذى «لا يقبل توجيها يأتى إليه من الخارج (۱) . وقد كان لهنذا المفهوم أثر واضح فى نظرية الأدب الوجودى عامة، وفى استقبال النص بصفة خاصة. فالقارئ لا يتعامل مع النص الأدبى مفسرا أو محللا، شارحا أو معلقا من خلال الموضوع أو المعنى الذى يطرحه الكاتب، بل هو يشاركه فى خلق ما يريده مشاركة صادرة عن الحرية فى معناها الإنسانى، وفى حدود مجتمع الكاتب الحاضر؛ لتغيير هذا المجتمع فى المستقبل إلى قيم جديدة (۱). وهذا يعنى أن القارئ أو الدارس لا يقف عند الموضوع الذى اكتشفه الكاتب أو صاحب النص؛ لأن الموضوع – عندهم – لا يمثل وجودا مستقلا فى النص بحيت يقبل المشاركة، فكل ذات تخلق موضوعها بفردية حرة. «وهى حرية يقف فيها بنفسه على المواقف فكل ذات تخلق موضوعها بفردية حرة. «وهى حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التى تتوافر فيها القيم، فلا يكون خدعة لعيره باسم المبادئ التى تنادى ىها طبقته أو فيتها القيم، فلا يكون خدعة لعيره باسم المبادئ التى تنادى ىها طبقته أو فيتها القيم،

وهذا يعنى أيضا أن الوجودى حين يستقبل نصًّا يصدر فيه صاحبه عن المبادئ والقيم التى تحكم مجتمعه أو طبقته يكون حرا في إدراكه وتفسيسره، وإنسانيا في اكتشاف موضوعه، فلا يهتم بالنص في علاقته بصاحبه، ولا في علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها لدى الشعوب.

وربما تبدو صورة النقد الوجودى فى التعامل مع النص من خلال ما قاله المستشرق الألمانى - فالتر براونه - فى تفسير المقدمات الطللية للشعر العربى القديم، حيث مضى على أن الطلل رميز للفناء أو العدم. وبنى تصوره على أن الشاعر الجاهلى بصفة خاصة كان أسيرا لتلك الفكرة فى بكائه على الأطلال؛ ولهذا يحاول الهرب إلى الحياة متشبثا بها، حريصا على متابعة الرحلة، ومن ثم كان يقول: «دع ذا» ثم يأخذ فى أسباب جديدة للحياة. فهو يرى أن العمر قصير وأن ليس وراءه عالم آخر فكان يشعر - تبعا لذلك - بعبشية الوجود...

⁽٣) المصدر السابق ص ٣٢٣.



⁽١) المداهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٧ د عبد الرحمن عميرة.

⁽٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣ د محمد غيمي هلال.

وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء الكامنة فيه وبين إرادة الحياة. وهو تناقض وجودى لم يجد سبيله إلى الحل»(١).

وفى تفسيسر النماذج الشعرية بهذا الفهم الوجودى تعسف ظاهر، واقستحام لمجال النص وصاحبه بافتسراضات ذهنية لا وجود لها إلا فى قناعة أصحاب المذهب، فشمة افتسراض بأن الشاعر الجاهلى كان يفكر بمنطق الوجوديين شاعرا حمثلهم بعبشية الوجود، وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء الكامنة فيه (٢) وبين إرادة الحياة. وهذا تصور بعيد عن واقع الشاعر الجاهلى إذ لو كان أسسيرا لفكرة الفناء إلى الحد الذى يشعره بعبثية الوجود - كما يقولون - لحملته تلك الفكرة على التشاؤم والحذر بدلا من الجرى وراء شهواته المضاعفة. ولو أن إرادة الفناء - كما يسمونها - خضعت لإدراكه النفسى والفكرى إلى هذا الحد لغلب على قصائد الرثاء والحرب فى شعره استهلالها ببكاء الديار والأطلال تعبيرا عن تلك الفكرة الأسرة، فهى بها أنسب وإليها أقرب. أما وقد نأى بذوقه عن ذلك ففيه دلالة على أن فكرة الفناء لم ترتبط فى وجدانه بالوقوف على الأطلال.

وندع أحد الباحثين يعقب على هذا التفسير الوجودى بقوله: (٣) «مهما قيل عن العصر الجاهلى من أنه عصر الفراغ السروحى فلا يصح أن تسبغه الوجودية وما يتبعها من تفكير دقيق فى البقاء والفناء والكون والنفساد على الشعراء الجاهليين جمسيعا. ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التي لا يتوصل إلى أمثالها إلا من ضرب بسهم واف فى تاريخ الأديان؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون فى طور السذاجة البدوية؟».

وحسبنا من عبارة الباحث أنها دليل على قناعته بفساد التفسير الوجودى، فهو بعيد عن طبيعة الشاعر الجاهلي - كما ذكرنا - بيد أن تعليله لتلك القناعة يؤدى إلى اللبس في فهم التصور الذي قام عليه هذا التفسير لدى أصحابه، فقد



⁽۱) العدد الرابع - فصول - ص ۲۲ - يوليو ۱۹۸۱ - د. عبده مدوى.

⁽٢) إرادة الموتّ في الفكر الوجودي امتداد لما قاله «فرويد» عن غريزة الموت» انظر : النقد الأدبي الحديث ص ٣٧٢ د. محمد غنيمي هلال.

⁽٣) د. حسين عطوان في كتابه (مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي) ص ٢١٨.

مضى على أن فكرة الفناء والبقاء من الأفكار الراقية التى لا ينهض إليها مستوى الشاعر الجاهلى؛ لأنها - فى نظره - تحتاج إلى معرفة بتاريخ الأديان. وهذا يعنى -بالضرورة- أنها قد تصلح تفسيرا لشعر الديار فى العصور التالية، وهذا غير صحيح. وموطن اللبس فى أن الدكتور (عطوان) مضى مع فكرة الفناء والبقاء كما يتصورها هو من طبيعة الأديان، وليس كما يفهمها أصحاب التفسير الوجودى، فهيى قائمة عندهم على ما تصوره - فرويد- من أن الفناء أو الموت غيريزة من الغرائز الإنسانية. ولا أدل على هذا من أن الدكتور - عز الدين إسماعيل - قرر فى معرض الانتصار لفكرة «براونه»: «أن الشاعر الجاهلى فى وقوفه على الأطلال أحس ما أدركه - فرويد - بعد ذلك من أن غيريزتي الحب والموت لا يتعاقبان، ولكن يتمازجان ويعملان معا» (۱).

والقول بأن الموت غيريزة إنسانية يؤكد أصلا من أصول الفلسفة الوجودية وهو أن الإنسان مستغن بذاته وتفرده عن كل موجود في الحياة والعدم، فليس هناك موت مقدر على الإنسان من قوة عليا خارجة عن ذاته. كما أن القول بعبشية الوجود يجعل الوجودية فلسفة إلحادية لا تؤمن بما وراء الحياة من ناحية، ولاتقنع بغاياتها الكريمة من ناحية أخيرى. فالاعتماد عليها في تنفسير أى نشاط بشرى كالنتاج الأدبى - مشلا - يعد من قبيل الترف أو العبث الفكرى، كما أن القناعة بمفهومها في النظرة إلى الحياة والكون تقود صاحبها - لا محالة - "إلى العزلة عن الجماعة، وتميل به إلى إبراز القبيح من جوانب الطبيعة الإنسانية، ثم تصرفه في النهاية عن الأوامر الإلهية، والقيم الخالدة (٢) هذا، وتقتضينا الموضوعية هنا أن نشير النهائة عن الأوامر الإلهية، والقيم الخالدة للوجودي ربما خضعت في رؤيتنا لها لاعتبارين مختلفين، أحسدهما تحدده علاقة المتلقى بالنص ناقدا أو دارسا، وفي هذه الحالة يبدو الفكر الوجودي بنزعاته وميوله مستبدا بعملية التفسير والتحليل، وتبدو سطوة الناقد أو الدارس واضحة في الاقتحام التعسفي لمجاهيل النص، وإخضاعها لذاتيته النوقية، وفكره الخاص.

⁽٢) انظر : قضايا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥٥ - الأستاذ أنور الجندي.



⁽١) العدد الرابع – مجلة فصول - ص ٢٦ – يوليو ١٩٨١.

وثانيهما تحده علاقة الكاتب بالجمهور، وهي علاقة تعتمد في مفهومها النظرى على التنسيق الجيد بين رسالة الكاتب وطبيعة الجمهور لا على أساس مراعاة الأحوال والمقامات كما هو معروف في النقد اليوناني - عند أرسطو - أو النقد العربي بعامة والبلاطي منه بصفة خاصة، ولكن على أساس أن الكاتب قد يتجاوز فيما يكتب حدود زمنه، ومقتضيات حاضره العصرى، وخاصة إذا كان من أصحاب الدعوات الرامية إلى إصلاح المجتمع أو تغييره، أو المتطلعة إلى حياة أفضل. وعندئذ قد تصادف رسالة الكاتب أو دعوته جفوة من معاصريه لارتباطهم النفسي والفكرى بخيوط الحاضر، وعلى الكاتب - والحالة كذلك - ألا يقف بفكره عند حاضره، مخاطبا جمهوره الواقعي فحسب، بل يتجاوزه إلى غد متوقع، قمد يصادف فيه من يستجيب لفكره. ولعل "سارتر" كان أقرب إلى هذا المفهوم "وهو يقسم الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين : جمهور واقعي، وجمهور إمكاني.

ويقصد بالثانى جمهورا مثاليا فى المستقبل إذا وجد الكاتب من معاصريه جفوة. وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه؛ ليصف له من وراء الموقف الخاص - مُثله الإنسانية»(١).

وسارتر بهـذا التقسيم إنما يقف برسـالة الكاتب عند وظيفتها الاجتمـاعية، فالكاتب والجمهور كلاهما يسعى للوصول إلى المثل الإنسانية. وهو في رؤيته يقرر ما انتهى إليه النقد الوجودي عموما في أن غاية الأديب والقارئ «تتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل، ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وتغييره»(٢).

والالتزام بالعمل هنا ليس التزاما مذهبيا يفرضه صراع الطبقة، وليس التزاما مفروضا بقوة خارجية على الأديب والقارئ - خلافا للنقد الماركسى - بل هو التزام يمليه «مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف العامل، أو الإنسان فى عمله، أو ملابساته الخاصة»(٣).



⁽١) النقد الأدبي الحديث ص ٣٢٦ – هلال – .

⁽٢) المصدر السابق ص ٣٢٤ .

⁽٣) المصدر السابق.

فالنقد الوجودى ومثله النقد الماركسى لا ينشدان المتعة الجمالية فى النص بقدر حرصهما على تحقيق الوظيفة الأجتماعية، ولكنهما يسختلفان فى أن هذه الوظيفة تحسدها ذاتية الفرد وطريقة إدراكه لعالمه فى الوجودية (١). بينما فى النقد الماركسى تحددها الطبقة أو الحزب. ويختلفان كذلك فى مفهوم الاستقبال، فالنقد الوجودى يعنى باستقبال النص كما يعنى بنتاجه، فيجعل للقارئ ذاتية، لا تقبل توجيها يأتى إليها من الخارج. أما النقد الماركسى فيعنى بالنتاج أكثر من عنايته بالاستقبال - كما عرفنا - حتى ليبدو القارئ - فيه - محكوما بجيرية المذهب.

أما عــلاقة النقد الوجــودى بنظرية الاستقــبال الجديدة، فــتبدو واضــحة فى أمرين:

أحدهما - أن الرؤيتين تلتقيان في أن للعمل الأدبى هدفا يشارك القارئ في صنعه وتحقيقه، ولكنها مشاركة بينه وبين الكاتب لتحقيق وظيفة الأدب الاجتماعية في الفهم الوجودي، أو بين القارئ والنص لتحقيق المتعة الجمالية عند رواد الاستقبال.

وثانيهما - أنهما تلتقيان _ كذلك _ في نوعية القارئ وطبيعته.

فرواد نظرية الاستقبال ينظرون إلى القارئ على أنه القوة المسيطرة والمصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبى _ كما عرفنا _ وقد توسعوا في هذا المفهوم، حتى انتهوا فيه إلى نمطين : قارئ واقعى، وقارئ ضمنى أو متحيل. فالأول شخص تاريخي معروف، والثاني يتمثله الأديب أو الكاتب في بناء النص(٢).

وتعمد النظرية بهذه النملنجة الستى وضعمتهما للقارئ على وفعاق مع رؤية «سارتر» في تقسيمه الجمهور المتلقى إلى نموذجين ـ كما عرفنا.

هذا، وتختلف رؤية النظرية الجديدة عن النقد الوجودي في جملة أمور أهمها :

أولا – أن نظرية الاستقبال الألمانية لم تكن إفرازا لمذهب معين من المذاهب الفكرية المعاصرة، بل نشأت منذ بدايتها مرتبطة برغبة روادها في إصلاح الأزمة الأدبية التي خلفتها العوامل السياسية والاقتصادية في ألمانيا بعد الحرب والتقسيم.

⁽٢) نظرية الاستقبال ص ١٧٨، ١٧٩.



⁽١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦ .

فهى رؤية نقدية خالصة للأدب، وليست من قنوات البث الفكرى المعادى لقيم الشعوب وحتمياتها - خلافا للنقد الوجودى أو النقد الماركسى - وليس أدل على صدق المقال من أن روادها قد اعتمدوا في مصادرهم على نتاج الفكر النقدى المتنوع فانتفعوا بفلسفة أرسطو في التلقى، وتأثروا بالفكر العربى في النقد، ونظروا إلى ينيوية فرنسا، والفكر النقدى عند «سارتر» ثم صاغوا من هذه المرجعية المتعددة نظريتهم الجديدة.

ثانيا _ وظيفة الأدب عند رواد الاستقبال وظيفة اجتماعية جمالية _ كما عرفنا _ بينما الأدب في النقد الوجودي «ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه»(١) ومن ثم تختلف مهمة القارئ في النظرية الجديدة عنها في النقد الوجودي. وإن كان الاتفاق بينهما قائما على نوعية هذا القارئ.

ثالثا - يرتبط نسيج الوجودية في فكرها النقدى بخيوط الماركسية في جوانب متعددة، حتى في الحالات الخاصة التي حاول فيها الوجوديون الاستقلال عن الفكر الماركسي، نراهم مشدودين إليه، متورطين في التبعية له. فالأدب الإنساني الذي يخدعون العالم ببريقه والدعوة إليه ربما يخف وزنه، وتتضاءل فكرته أمام حماسهم للأدب الموجه إلى جمهور خاص، أو طبقة معينة. «فعندهم كل عمل أدبى موجه إلي جمهور خاص به هو دال عليهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم»(٢) وهم في هذا أقرب إلى الماركسية منهم إلى النزعة الإنسانية المزعومة.

أما نظرية الاستقبال فهى تتباعد عن الماركسية بقدر ما تقترب منها الوجودية في المفهوم المذهبي.



⁽١) البقد الأدبي الحديث ص ٣٢٥ .

⁽٢) المصدر السابق .

٤ ـ في النقد الرمزي:

ربما كان ظهور الرمزية في فرنسا خاضعا إلى حد كبير لمؤثرات اجتماعية، ونزعات فلسفية ونفسية، بسطت سلطانها على المجتمع الغربي عامة، والمجتمع الفرنسي خاصة. ويكفى أن نشير إلى أن أنصار المذهب الرمزى في فرنسا خرجوا من جحور الطلام في الفترة التي آل الحكم فيها إلى الطبقة الوسطى (البرجوازية)(۱).

ومن طبيعة الفكر البرجوازى «أنه فردى تتحكم فيه المصلحة الذاتية، قبل أية • غاية أخرى، مما هيأ لنمو الشخصية الفردية المتمردة ضد كل قانون، والتي تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم»(٢).

فمن الماحية النفسية والفلسفية كانت الدراسات التي انتهى إليها «فرويد» في تفسير مظاهر السلوك البشرى قد تركت بصماتها الواضحة على قسمات الفكر الغربى، حيث ربط بين الدوافع والغرائز الإنسانية، فجعل مظاهر السلوك رمزا للرغبات المكبوتة، ومن ثم كان الشاعر أو الفنان بعامة يشبه - عنده - الحالم والمريض عصبيا فكلاهما يستمد موضوعاته من عالم «اللاشعور». وكان لهذا صدى واضح فيما رآه الرمزيون من أن التجربة الشعرية ليست تجربة واعية، بل تشبه الحلم، وتوسعوا في هذا حتى أطلقوا عليها «الحلم الرمزى»(٣).

ومن ثم تحولت تجاربهم الشعرية إلى نزعات تهرب من الواقع، وتفر من الالتزام الاجتماعي. وصارت مجرد دهش وذهول، وانهيار عصبي، وتهويمات يحلق بها الشاعر في السماء، منفصلا عن وعي المجتمع وحتمياته.

وقد ترتب على هذا بطبيعة الحال أن صارت تجاربهم الرمزية صورة من صور العداء بين الفنان والمجتمع، ودعوة إلى التقوقع في كهوف النفس، وعودة بحضارة الإنسانية إلى عهود الخرافة والأساطير.

⁽٣) المصدر السابق ص ١١٤ .



⁽١) الأسس المبية للإبداع الفيي في الشعر - د. مصطفى سويف - ص ٤٤، ٤٥ - دار المعارف.

⁽٢) الرمر والرمزية في الشَّعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد ص ٦٦ - دار المعارف

وإذا كانت تلك التجارب قد ارتبطت في نشأتها بحالات مرضية لدى رواد المذهب فهذا يعنى أنها في حاجة إلى جمهور معين، يتلقى تلك التجارب، منفصلا عن وعيه، ذاهلا عن واقعه وحتمياته.

وعلى نحو ما فشلت الرمزية في فرنسا بعد ظهورها بخمسة عشر عاما فكذلك لم تنجح في الوصول إلى الوجدان العربي منذ اللحظة الأولى وهي تأخذ طريقها إلى الساحة الأدبية. فربما نجح أتباعها في استكراه البيئة العربية عليها بما تهيأ لهم من أسباب كانت في جملتها بعيدة عن إطار الفن الشعرى، وربما نجحوا كذلك في أن يثيروا حولها حركة نقدية واسعة النشاط، لكنها-رغم الجهد المبذول-لم تستقطب حولها إلا متلقيا مصنوعا بعوامل التمرد على رصيد الأمة وحتمياتها.

فإذا كان من طبيعة التجارب العربية في الشعر أن تقيم حوارا بينها وبين المتلقى، قوامه الفهم والتحليل والتفسير فإن طبيعة التجارب الرمزية تتأبى على هذا الحوار، وتنغلق دونه، وتوصد أبوابها في وجه المتلقى بعلالات كثيفة من سحب الغموض المفتعل. وبهذا تفقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة، والفن الأدبي بصفة خاصة، وهي سمة الحوار بين المبدع والجشمهور، ومن ثم تقع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزي وجمهوره. وتلك مسألة قمد لا تعني دعاة الرمزية ما دامـوا يحلمون في أغوار النفس، وداخل معـابدهم الأسطورية المتآكلة. وليس من حقنا أن نقتحم عليهم تلك المعابد، أو نفزعهم في صوامعهم بخيبة المسعى في الارتداد إلى حالات بدائية تجاوزتها البشرية في تطورها الصاعد. ولكن من واجبنا أن نذكرهم بما ارتضوه لأنفسهم من العـزلة عن جمهور الشعر العربي، والقناعة بأن شعـرهم غير خاضع لرأى المتلقى وحكمـه، فالمتلقى - في نظرهم -ليس ناقدا ولا ينبغي أن يكون كذلك، بل هو قارئ عليه أن يعايش التجارب اللاواعية في صمت(١). فقد كتب «السياب» في إحدى رسائله إلى خالد الشواف، يقول : «كنـتَ في كثيـر من الأحيـان تأخذ عَلَيَّ الغـموض في شعـري، ولكني أدركت الآن أن الغموض كان العقدة المسحورة، التي أوجدتها يد العاطفة في ساعة جنون، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تمتمات عبقر»(٢).



⁽١) انظر · الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤٠٨ د. محمد فتوح أحمد.

⁽٢) انظر : العدد الرابع – فصول – المجلد الأول ص ٥٧ – يوليو ١٩٨١.

والأديب الفرنسى (بول فاليرى) أنشأ قصيدته (المقبرة السحرية) ونشرت على الناس، وثار حولها الجدل والخصام، ولم يستطع حتى صاحبها أن يحدد الهدف منها. فقد قال حين سئل عما يريده «إن الناس يسألونني ماذا أردت أن تقول؟ فأنا لم أرد أن أقول شيئا، وإنما أردت أن أعمل شيئا، ورغبتي في العمل هي التي قالت ما يقرأون»(١).

فالواضح أن القارئ للتحربة الرمازية معزول عن الفهم، مبعد عن مال الحكم. وعازل المتلقى – على هذا النحو – مائة لا يحب أن نعبث في إطارها بمحاجمة الرمزيين، بل ندعوهم بمقتضاها أن تطل تجاربهم الشعرية في كهوف النفس، حتى يتسنى لها متلق لا يعدو واحدا من رجلين :

أحدهما - أن يكون من المعزولين عن وعى البيئة العربية وحتمياتها، حتى يكنه أن يستقبل تلك التجارب اللاواعية بصورة تتساوق مع نبض أصحابها، وبواعثهم النفسية. ولن يعدم الرمزيون وجود هذا الصنف في الساحة العربية - في واقعنا المعاصر - بل أغلب الظن أنهم نجحوا بالوسائل المتاحة في صنع قطاع عريض من الجمهور المتمرد على المسلمات العربية.

ثانيهما - أن يكون هذا المتلقى ذا قدرة خاصة على التسجرد من تراكسمات الحياة المبثوثة فى نسيج الفكر وتضاعيف الوجدان؛ حتى يمكنه أن يستقبل التجارب الرمزية وهو فى حالة بدائية أشبه بحالة الإنسان الأول، يعانى ولا يفهم، يتألم ولا يعلم.

وإذا كانت الفجوة واسعة في مفهوم الاستقبال بين الرمزية والنقد العربي فهي أكثر اتساعا بينها وبين نظريات القراءة والتلقى الجديدة.

⁽١) محاضرات في الأدب ص ١١٠ د. عبد الحميد محمود المسلوت.



۵ ـ في التحليل البنيوي:

خلاصة ما تجمع لدينا من كتابات عن التحليل البنيوى تسير إلى أن البنيوية في إحمالها تعد امتدادا متطورا للمذاهب الشكلية التقليدية في دراسة النص. وهي المذاهب التي تعنى بالشكل دون المضمون، ومن تم كانت على خلاف مع المنقد الماركسي الذي يعنى بالمضمون دون الشكل(۱). فإذا كانت رؤية الاستقبال الألمانية مناهضة للتقاليد الماركسية في علاقة القارئ بالنص، فإن البنيوية الفرنسية كانت أكثر مناوأة لقضية المضمون التي وقف عندها النقد الماركسي، كما تعد تمردا على مذهب الشكلية الروسية بصفة خاصة، فمن أجواثه نبعت، وعلى منحاه الوصفي مذهب التقليدي في دراسة النص تمردت؛ حتى أصبحت لدى روادها تمثل انتصارا على أتباع هذا المذهب(۲).

والبنيوية في منحاها المتميز نظام تحليلي، يعتمد على الدلالات، والرموز، والإشارات في دراسة النص، ويقوم هذا النظام لدى روادها على قاعدة علمية، يستعين بها القارئ في التعامل مع النص، بصرف النظر عن اللغة التي كتب بها، أو المذهب الذي ينتمى إليه، فيستوى - تبعا لهدا النظام - أن يكول اللص كلاسيكيا، أو رومنتيكيا، أو من الشعر الحديث. فالاتجاه البنيوي يتعلق باستقبال النص لا بنتاجه، فيلست له افتراضات أولية يمليها على الأديب لتحقيق نزعات سياسية أو مذهبية فكرية خاصة، خلافا لاتجاهات البقد الماركسي، أو الوجودي، أو الرمزي. وعليه فليس ثمة أدب بنيوي، بل هناك قراءة بنيوية لنص من النصوص. فهو - باختصار - نظام استقبال موحه بقاعدة علمية (٢٠). هذه القاعدة العلمية ليست خاصة بالدراسات الأدبية بل يمكن تطبيقها - كما يقولون (٤٠) على العلوم الفيزيائية أو الرياضية، ولكن يبقى لكل علم نظام خاص، يستمده رواده من العلوم الفيزيائية أو الرياضية، ولكن يبقى لكل علم نظام خاص، يستمده رواده من هذه القاعدة ليتلاءم مع طبيعته، ذلك أن فكرة البنيوية قيامت لدى أصحابها على قده القاعدة ليتلاءم مع طبيعته، ذلك أن فكرة البنيوية قيامت لدى أصحابها على تصور عام مؤداه، أننا نفكر في الكل الذي أمامنا على أنه مجموع أجزاء أو



⁽١) الجمالية الماركسية ص ٥٢.

⁽٢) نظرية الاستقبال ص ٤٦.

⁽٣) البنيوية في الأدب ص ١٧ -روبرت شولز - ترجمة حنا عود

⁽٤) المصدر السابق ص ١٣ .

وحدات صغيرة تشكل هذا البناء. وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك البنيات هو عمل البنيوية (١) ولكن لا يقف البنيويون - في إدراك العلاقات - عند مهمة التفسير التقليدي المألوف، بل يعتمدون على إيجاد نظام علمي، يعول عليه المتلقى أو القارئ في التفاعل مع النص، ففكرة النظام عندهم هي الأساس في التحليل البنيوي. وكل وحدة أدبية ابتداء من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للصياغة يمكن أن تظهر في علاقة مع مفهوم النظام (٢). وهذا لا يعني أنهم يتجاهلون طبيعة الثقافة أو اللغة التي ينتمي إليها الأدب، فيخضعون كل النصوص لنظام تحليلي واحد، بل يفهم من حديثهم أن هذا النظام يشبه مخططا عاما تتعدد طرائق استخدامه تبعا لعلاقة الأدب بنظامه الثقافي (٣).

وأشهر مخططات الاستقبال البنيوى ذيوعا في الشرق والغرب هو المخطط الذي وضعه «جاكبسون»(٤). وقد استقصى فيه وظائف التواصل مع النص، وقرن فيه كل مرحلة من مراحل التواصل بوظيفة نوعية.

وأهم ما يلفت النظر في هذا المخطط أنه اعتمد فيه على نظام المجاز المألوف لنا في البلاغة العربية، فعنده أن القارئ البنيوى ينبغى أن يتعامل مع اللفظة من خلال خطين متقاطعين : خط زمنى، يشير إلى المعنى الوضعى الذى ارتبط باللفظة في مسيرتها الأفقية، وهو ما أطلق عليه الخط أو العمود الأفقى للكلمة، والخط الآخر خط تزامنى، يشير - حسب تعبيرهم (٥)- إلى انحراف الكلمة رأسيا أو عموديا عن خطها الزمنى في نقطة يتقاطع فيها الخطان لعلاقة بينهما، هي المشابهة أو المجاورة، فيشير بالعلاقة الأولى إلى «الاستعارة» وبالثانية إلى الكناية أو المجاز المرسل. فالأولى - عنده - مثل استبدال كلمة (عرين أو جمحر بالكوخ)، ومثل المثانية بعلاقة المجاورة بين (البؤس والكوخ) أو بعلاقة الكلية والجزئية بين (الكوخ والقش).

⁽٥) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٨٢، ٢٨٣- ريمون طحان.



⁽١) السيوية في الأدب ص ١٥.

⁽٢) المصدر السابق ص ٢.

⁽٣) المصدر السابق ص ٢١ .

⁽٤) رائد من رواد علم اللغة التحليلي، وإليه يرجع تأسيس الفكر البنيوي.

وهكذا يمكن أن ينتقل الحديث في أى عمل أدبى من موضع إلى موضع طبقا لعلاقات المشابهة والمجاورة (التفكير الاستعارى والكنائى)، ثم يقرر «جاكبسون» أن التمايز بين هذه العمليات (يعنى بين الخط الوضعى والمجازى) لا يبرز في مستوى التعبيرات الفردية في اللغة، بل في مستوى النماذج الكبرى(١).

يعنى بذلك أن التجاوز فى دلالة الكلمة لا يبرز إلا فى سياق أو حسن تأليف. وقريب من هذا ما ردده رواد نظرية الاستقبال فى قولهم: «ويجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم»(٢).

وظاهر أن هؤلاء وأولئك مسبوقون بما قاله عبد القاهر في هذه القضية، حيث ذهب إلى أن هناك محسنات تجرى في الألفاظ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هي ألفاظ - إذ الألفاظ من حيث هي ألفاظ لا تخرج عن أن تكون أصواتا لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها في الحروف، وخفتها على السمع أو تنافرها وثقلها بل من حيث هي محسنات لفظية في الصياغة والسياق، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ (٣).

وأيا ما كانت قناعتنا بطبيعة العلاقة بين هؤلاء وبين بلاغتنا العربية ممتلة فى شيخها عبد القاهر فإن مخطط التواصل الذى اعتمد فيه «جاكبسون» على ما سماه «قطبى التطبيق اللغوى» (المجاز)(٤) يمكن تجسيده من خلال القراءة البنيوية التالية(٥):

تقول صاحبة القراءة (٢): «عندما نقول، مثلا: «رأيت في الحرب أسدا» أي رجلا قويا كالأسد، أجمع بين الطرفين لسبب هو القوة، ولكنى ألمح إلى الرجل تلميحا بعد أن نحذف هذه اللفظة؛ ليصير الحقل الدلالي (أكثف)، والصورة أكثر إيحاء – أسد بين المقاتلين يقاتل معهم – وعلينا هنا، أن نتخيل المعنى من منطق السياق وطبيعته فالأسود لا تكون في الحروب، بل الناس. وثمة جامع بين المقاتل

⁽٦) ديزيره سَّقال في (قراءات بنيوية) ص ١٢ - دار الفكر اللبناني - دكتوراه الدولة في الأدب العربي.



⁽١) البنيوية في الأدب ص ٣٢.

⁽٢) نظرية الاستقىال ص ٦ .١.

⁽٣) دلائل الإعجاز ص ٧٨، ٧٩.

⁽٤) البيوية في الأدب ص ٣٢.

⁽٥) مصطلح القراءة في التحليل البنيوي لا يعني القراءة الشفوية، ىل دراسة أدبية مكتوبة

والأسد، هو القوة والبأس. ففى هذه الصورة لم نكشف عن الطرفين، بل اكتفينا بذكر طرف واحد فى سياقه غير سياقه المعقول، ورحنا نبحث فى سياق الكلمات عن معناه الطبيعى، وعن وظيفة الصورة من خلال الجمع بين طرفيها. . ثم تتحدث القارثة عن مستويات الدلالة فى الصورة، فتشير إلى مستويين بجب أن يلتزم بهما صاحب التحليل البنيوى فى استقباله للنص، وهما(١):

۱ - المستوى الأول، وهو «الدلالة العادية» أى (الوضعية) فلفظة أسد ترمز إلى حيوان معين مشهور (وهذا المستوى يمثل الخط الأفقى للكلمة عند جاكبسون).

٢ - المستوى الشانى، وهو «الدلالة المكتسبة» أى دلالة الكلمة التى أضافت إلى ذاكرتها المألوفة (٢) ذاكرة جديدة غير مألوفة. وهذا يصير فى معناه الأبعد المتطور إلى ما يسمى «الرمز» أو «الكلمة الرمزية» أو «المجازية» فهى لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شىء آخر، مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية (تقصد قرينة المجاز) لتتخطاها.

وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين الرمز (اللفظة) والموضوع (المعنى) في مستوى الدلالة العادية (تعنى أن الكلمة تتخطى دلالتها الوضعية إلى المعنى المجازى، فتختلف العلاقة)؛ لأن الأشياء تتداخل وتتواتر على غير ما هو مصطلح عليه. (والتداخل الذي تشير إليه القارئة هو ما عناه جاكبسون بتقاطع الخط الزمنى والخط التزامني، أي الوضعي والمجازي للكلمة) أنها ـ بذلك ـ خرق للمالوف والسائد، ويعنى هذا ـ كما تقول ـ تأسيس منظومة جديدة دلالية في بنية اللغة، تتخطى مقدرتها العادية المعروفة (٣). وهنا ـ بشكل خاص ـ يبدأ الفن، وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة».

هذا، وقد اعتمدت القارثة على المخطط المرسوم لتجسيد قراءتها بنيويا، مستفيدة من فكرة التقاطع الخطى عند «جاكبسون» وإن لم تصرح، فلا يكاد يوجد قارئ بنيوى - عربيا أو غربيا - يمكن أن تخلو قراءته من هذا المخطط.

 ⁽٣) هذا أقرب إلى مسفهوم المجاز في اللغات الاجنبية، كالإنجليزية مثلا. فالكلمة فيسها لها قدرة مسعينة.
 وأصحاب التحليل البنيوى يعلب على حديثهم التأثر بالآداب الاجنبية، ومصطلحاتها.



⁽١) قراءات منيوية ص ٣٨

⁽٢) الكاتبة متماثرة بلغة الحاسوب بغيبه ما يسمى «الذاكرة المركزية» التي لا تقدم لك من الكلمات إلا ما هو مألوف لها

وقد آثرت أن أثبت تلك القراءة البنيوية نصا - على سذاجتها - مع توضيح المراد بين أقواس؛ للإشارة إلى عدة أمور، أهمها :

١ _ معرفة الطريقة التي يستقبل بها النص في التحليل البنيوي.

٢ ـ إن التحليل البنيوى يعتمد على نظام لغوى شكلى لا يكاد يجاوز الألفاظ(١) ولهذا كان أشهر رواده من علماء اللغة، مثل : "بجاكبسون، وسوسير".

٣ ـ إن الطريقة التي يعول عليها كتاب البنيوية في التهويل لمذهبهم لا تناسب بساطة الفكرة ووضوحها، فلا نكاد نقرأ كتابا عن الاتجاه البنيوى حتى نفاجأ بوابل من الطلاسم المنقولة عن كتابات الغربيين، وكأننا أمام (تكنولوجيا) العصر في مجال النقد. ويبدو أن النقلة المحدثين من أبناء العرب صنفان: صنف لا يملك من مقومات التراث العربي ما يمكنه من معرفة وجوه التشابه بين مقالة الغربيين ومقالة البلاغيين في تراثنا النقدى. فيعرضون المسألة وكأنها اكتشاف غير مسبوق في شكله ومضمونه.

والصنف الثانى تراه مزورا بطبيعته عن مصطلحات النقد العربى، ميالا إلى المصطلحات الغربية، حتى ليندر أن تجد فى كتابته استخداما للمصطلحات المعروفة فى البلاغة العربية، بل يتحول (المجاز) عنده إلى (انحراف) يتبناه علم (الغراماطيق)(٢)، وتتحول دلالات الألفاظ إلى (سيميوتيكا)(٣) والإشارات الموحية إلى (سوسيولوجيا)(٤)، ويتحول مفهوم البنيوية إلى قواعد هندسية تحكمها زوايا انحراف الكلمة، وخطوط التقاطع والتداخل، إلى غير تلك المصطلحات، التى يعذر فيها الكاتب الغربى، ويعذل بسببها صاحب اللسان العربى.



⁽١) انظر: النيوية في الأدب ص ٢٥.

⁽٢) علم يهتم بدراسة بية التراكيب والجمل (مصطلح الأدب الانتثادي ص ٢٣٦).

⁽٣) علم يبحث مى دلالة الألفاظ (نفسه ص ٢٣٧).

⁽٤) علم الإشارات. سوسيو (كلمة يونانية تعنى الإشارة) البنيوية مي الأدب ص ٢٨.

- منهج التحليل البنيوي للشعر:

قد لا يختلف تحليل النص الشعرى بنيويا عن غيره من النصوص، من حيث الخضوع للنظام البنيوى العام، لكن يحفظ أصحاب هذا الاتجاه للقصيدة الشعرية طابعها المتميز، فهى - عندهم - تتألف من مجموعة من الأنظمة، منها النظام الصوتى، والنظام العروضى، والنظام التركيبي، والنظام الدلالي، ويحاول هذا النوع من التحليل تحديد الصلات التي تربط عناصر كل مستوى بالمستوى الذي يليه، وعناصر كل نظام بالنظام الأشمل الذي يأتي بعده.

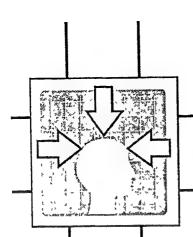
ويبين التحليل كيف أن العروض تؤثر - مشلا - في التركيب، وأن التركيب يبرز الدلالات والمعاني، كما أنه يؤكد أن الانحراف (المجاز) الذي نلحظه في اللغة الشاعرة ليس انحرافا عفويا ومنعردا، بل يعترى كيان القصيدة بكاملها (يعنون بذلك أن القصيدة تمثل صورة أدبية متكاملة) فلا تتألف من صور بيانية متناثرة. وعلى المحلل أن يتفحص آنذاك بنية أبيات القصيدة وتوزيع القوافي والتفاعيل والجرس الموسيقي، وأن يجمع أجزاء تحليله في وحدة شاملة، ليتبين أن المستويات والجرس الموسيقي، وأن يجمع أجزاء تحليله في وحدة شاملة، ليتبين أن المستويات المحتلفة تتقاطع وتتداخل وتتكامل، وتصبغ القصيدة بلون معين، وخصوصا أن القصيدة الحقيقية تشكل نظاما ديناميكيا يحملنا على متابعة مسيرتها، من مطلعها حتى خاتمتها في أجواء موحدة (١).

ومعنى هذا أنهم يتعاملون مع القصيدة على أنها كل ينتظم مجموعة من العناصر المتفاعلة، كل عنصر منها يشكل بنية حيوية في نظامها. ومهمة المحلل البنيوى تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، ثم يجمع تحليله في وحده شاملة.

⁽١) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٦٦، ٢٦٧ رتيون طحان.







المبحث الثالث

مفهوم التلقى فى تراثنا النقدى

* أ ـ محاور التلقي.

أولا ـ لغة النص ومعطياته:

ـ رأى ابن قتيبة.

ـ رأى عبد القاهر الجرجاني.

ـ رأى عباس العقاد.

ثانيًا _ خبرة المتلقى وذوقه الجمالي.

ثالثًا _ صاحب النص.

* بـ ـ طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأكب.

أولاً الفن الأدبي المسموع.

ـ النص الخطابي:

١ ـ المعيار النفسي.

٢ ــ المعيار العقلى.

٣ ـ المعيار الاجتماعي.

ثانيًا ــ الفن الأدبى المقروء.



يتميز مفهوم التلقى أو جمالياته فى تراثنا النقدى عنه فى حركات النقد الأجنبى فى أنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة على نحو ما كان معروفا فى فلسفة النقد اليونانى مثلا.

وهذا فيصل طبيعى بين أمة جعلت الفلسفة التجريدية غرامها الأول، وأمة عزفت بتكوينها النفسى والاجتماعى عن المنازع الفلسفية، فكان الشعر فنهم الأوحد، وعلمهم الذى لم يكن لهم علم أصح منه(١).

ومن ثم، كانت حركة النقد العربي القديم بمأى عن الكليات الفلسفية، أو النظريات العامة، التي يمكن أن تنتظم مفهوم الاستقبال في فكرة جامعة؛ لأن الأحكام النقدية في تراثنا إما كانت تستمد من أحوال النص في علاقته بالمفاهيم العلمية والثقافية المختلفة، وكانت - إلى ذلك - خاضعة لاتجاهات النقاد وقناعاتهم الفكرية. فكان من الصعب - والحالة كذلك - أن تمضى عملية الاستقبال في خط واحد، أو حتى خطين مـتوازيين، وإلا كان مفهوم ابن قـتيبة - مثلا - لجـماليات التلقى موازيا عندنا لمفهوم عبد القاهر الجرجاني، أو داخلا معه في جدول البدائل. وهذا غير صحيح في تقدير أصحاب الذوق العالى، فالحط الذي مضى فيه عبدالقاهر وإن كان تطورا لحركة الفكر العربي في النقد بشكل عام فهو يمثل في تاريخ هذه الحركة طفرة هائلة فيما يتعلق بحماليات التلقي. ومن الصعب أن تفسر هذه الطفرة - عنده - أو تفسر أحكام من كابوا قبله بأسباب خارجة عن طبيعة الأدب وعلاقاته المتعددة، خلافا لما ألفناه في حركة النقد اليوناني. فاختلاف الرؤية في مفهــوم الاستقبــال بين أرسطو وأستاذه أفلاطون إنما يــخضع لقواعد فلســفية، مردها إلى التباين الواضح بين فلسفة واقعية، وفلسفة مشالية جامحة (٢). والأدب -بطبيعة الحال- تابع لتينك الفلسفتين، ومن ثم كان للفكر النقدي عند كل منهما قاعدة يعتمد عليها، ويفسر على أساسها.

⁽٢) النقد الأدبى الحديث ص ٤٨،٣٠.



⁽١) العمدة ١/ ٢٧.

وإذا كان طبيعيا أن يخلو تراثنا النقدى من فلسفة عامة تنتظم جماليات التلقى، أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أن رصيدنا النقدى قد خلا من عناية رواده بهذا الموضوع. فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا فى جملة أحكامهم بقضايا النص؛ ولهذا جاء مبثوثا فى تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة فى تاريخ الأدب وتقدير النقاد. ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى فى استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقى، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم فى استلهام عرائس الجمال فى النص.

ويغلب على مناهج النقد العربى فى التعامل مع النص العناية بثلاثية التلقى، (النص - المتلقى - الأديب) وإعطاء كل عنصر من هذه العناصر أهمسيته فى عملية الدراسة، فلم يهمل الأديب - إلا فى حالات معينة ربحا أشرنا إليها فى موضعها - ولم يهمل المتلقى (قارئا أو مستمعا) فى عملية التفاعل مع النص.

وتلك مسألة مازالت تحسب للنقد العربى في مواجهة التيارات النقدية الحديثة، التى يسعى روادها في محاولات مكثفة للوصول إلى رؤية جديدة في مفهوم العلاقة بين محاور الاستقبال، وقد تبلورت محاولاتهم في مجموعة من الأفكار والرؤى النقدية، التى يمكن أن تصنف بالنسبة لعملية التلقى في نموذجين : غوذج يقوم لدى أصحابه على إلغاء مهمة التفسير للنص، وبالتالى لا تكون للغته قيمة في عملية التواصل مع النص وصاحبه، وليس على القارئ حينئذ إلا أن يقف على هامش التجربة، يتألم ولا يفهم، يعانى ولا يعلم، وهو ما تبنته الرمزية (١)، وغوذج ثان تبته البنيوية يعد مقابلا للنموذج الأول في مفهومه للعلاقة بين النص والقارئ.

وتعد نظرية الاستقبال المطروحة رؤية نقدية جديدة في التركيــز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النص.

وإذا كان تراثنا النقدى يرفض النموذج الأول بمفهومه الغربى، فحسه من النموذج الثانى إجمالا أنه محاولة للعودة إلى لغة النص ومعطياته الفنية، بعد أن تجاهلته الماركسية والرمزية في جماليات التلقى.

⁽١) الروى الرمزية في الشعر العرسي ص ٦٥ (بحثنا في حولية الكلية) العدد الحادي عشر١٩٩١.



(أ) محاور التلقي في النقد العربي

ربما لم تختلف محاور التلقى فى حركة النقد العربى عنها فى حركات النقد العالمى حستى قبيل مستصف القرن التاسع عشر، حست كانت عملية التلقى تتم العالما فى إطار تشفاعل فيه ثلاثة مسحاور، هى الأديب والنص والمتلقى. ولكل محور من هذه المحاور دوره الفعال فى تحقيق المتعة الفنية والجسمالية فى عسملية التلقى.

وربما توثقت الصلة بين تلك المحاور بعد ارتباط الأدب بمناهج التاريخ وعلم النفس حتى أصبح الكشف عن رموز النص وفهم إشاراته يتطلب من المتلقى أن يقف على حافة النبع يتسمع خرير الماء فى المسارب الخلفية، ليدرك سر عذوبته إن جاء عذبا، وسبب كدرته إن جاء كدرا. ومنذ أكثر من نصف قرن تقريبا أخذت إفرازات التغير الاجتماعى فى شرق أوروبا وغربها تظهر على قسمات الأدب فى صور مختلفة الشكل، كما تظهر الشور فى جسم الإنسان بتأثير العوامل المتعددة، حتى بدأت منتديات الأدب وساحاته على مستوى العالم تستقبل رياح التغير فى أشكال نقدية جديدة، ونظريات متعددة تبتلاحق فى سرعة مذهلة، وربما تزاحمت فى مواكب الحركة النقدية تزاحم الأضداد. فمن تلك النظريات ما أفرزه الفكر الماركسي كالجمالية الماركسية، البرحوازى كالرمزية مثلا، ومنها ما أفرزه الفكر الماركسي كالجمالية الماركسية، ومنها النظريات التى حاول أنصارها التوسط بين البرجوازية والماركسية مثل التحليل البنيوى ثم كانست نظرية الاستقبال والتلقى الألمانية - وهى أحدث النظريات المبارين. المبروحة حتى اليوم - إفرازا للنظام الديمقراطي فى ألمانيا الغربية بعد إقامة خط بارلين.

واختلاف هذه النظريات في المنازع كان له تأثير واضح في اختلافها حول مفهوم التلقى ومحاوره، الأمر الذي أدى بدوره إلى ظهور نموذجين في ساحة النقد، ربما يجمع بينهما الميل إلى إهمال دور المؤلف والكاتب أو الغض من ذاتية صاحب النص ومن تأثيرها المتوقع في جماليات التلقى.



ولكن يختلف النموذجان اختلافا بينا في طبيعة النظرة إلى المتلقى، فالنموذج الأول، وتمثله الرمزية والماركسية تغلب على رواده القناعة بعزل المتلقى وإهمال دوره أو التهوين من شأنه في فهم أسرار النص واستجلاء غوامضه. وهذا النموذج بدأ يفرض نفسه على المتديات العربية بشكل ظاهر، وله رواده وجمهوره.

أما النموذج الثانى فتمثله فى الأدب العالمى (الشكلية الروسية) التى ظهرت على أنقاضها نظرية التحليل البنيوى فى فرنسا، وتمثله كذلك نظرية الاستقبال الألمانية الجديدة (۱). ويغلب على رواد هذا النموذج الاهتمام بدور المتلقى أى القارئ فى دراسة النص بشكل يكاد يلغى معه دور الأديب أو المؤلف؛ فلم يعد القارئ فى تلك النظريات مجرد محور من محاور التلقى فحسب، بل صار مبدعا آخر للعمل الأدبى على أساس «أننا - القراء - لا نستخلص من النص إلا ما به من عناصر ذات صلة بنا» كما يقول بعضهم (۲). فقراءة النص عند أصحاب هذه النظريات تعد محورا هاما وأساسا فى حمالية الاستقبال، بل كانت القاعدة الأولى التى انطلقت منها أفكارهم متقاربة تارة ومتباعدة تارة أخرى، حتى صح أن يطلق عليها «نظريات القراءة والتلقى».

أما رصيدنا النقدي فهو حافل بالأحكام التقريرية، والنماذح التطبيقية التي احتكمت إليها جماليات التلقى لدى رواد الحركة النقدية على اختلاف المعايير وتعدد مستويات الإدراك والذوق.

والمتتبع لتماريخ هذه الحركة في خطوطها الزمنية أو التزامنية لا يصعب عليه إدراك المفارقات الواضحة بين الرواد في مفهوم التلقى أو طبيعة التعامل مع النص، ولكن تبقى هذه المفارقات في دلالالتها المتميزة من متلق إلى آخر محكومة بإطار عام، تتم فيه عملية التلقى أو دراسة النص خلال ثلاثة محاور، يمكن أن نشير إليها على النحو التالى:

أولاً - لغة النص ومعطياته :

لم تعد لغة النص تمثل أهمية تذكر في مفهوم التلقى عند بعض النظريات الحديثة، التي تعول على لغة الأسطورة والتجارب الرمزية اللاواعية، حتى صار



⁽١) انظر : مفهوم النظرية في موضعه من البحث.

⁽٢) الناقد الألماسي (آيزر) في (نظرية الاستقبال ص ١١).

اتجاها يستهوى الكثيرين من رواد الحداثة الغربية والعربية على السواء، بل تحول هذا الاتجاه في أحوال كتيرة إلى حرب مناهضة لكل تفسير يعتمد فيه المفسر على لغة النص من مجازات وتشبيهات واستعارات، فهم يرون اللغة عاجزة بكل معاييرها المجازية عن احتواء تجاربهم الرمزية (١). ومن ثم بدأ النص يفقد أهم قنوات البث الفني في تواصله مع الجمهور، وراد الأمر تعقيدا والطين بلة محاولات جد أصحابها في تطويع لغة النص العربي القديم لمفهوم رمزى وأسطوري، متكثين في هذا المنحي على طمس دلالات الكلمة في السياق، والانفلات من معطيات اللغة بقصد التعتيم أو «الإيهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه»(٢). ففي الوقت الذي تمضى فيه مواكب التقدم العلمي إلى النفسير والتعليل إدا بفريق يرجع القهقري بخلاصة التجارب العربية في الشعر إلى التفسير والتعليل إدا بفريق يرجع القهقري بخلاصة التجارب العربية في الشعر إلى عهود الخرافة ومعابد الآلهة باسم التفسير الأسطوري.

وقد عول أصحاب هذا الاتجاه على أن الشعر بصفة عامة ولدى الأمم جميعا إنما نشأ مرتبطا بالطقوس التى كانت تقدم إلى الآلهة، وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء، وكان طبيعيا فى نظرهم أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون (٣).

وبمقتضى هذا التصور واجهوا مقدمة القصيدة العربية بأطلالها ونسيبها، فرأوا «أن المرأة تبدو عنصرا مهما من عناصر الطلل، وأن ارتباط رحيلها بإقفار الديار يدل على مالها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة. والذى يمنح الحياة والخصب والنماء، ويحيل المكان إلى الجدب هو الإله؛ لأنه - في تصورهم مامن امرأة حقيقية تقفر ديار قومها وتصير خرابا إذا ما رحلت» ثم يمضى هؤلاء في تحديد هذا الإله، فيذكرون «أن الشاعر بعد أن يقف على الأطلال ويبكى وحده أو يدعو رفيقيه للبكاء معه نراه يبدأ بذكر الحبيبة التي رحلت، ويصفها إما بالشمس مناشرة، وإما بصفات تتصل بالشمس، وذلك من نحو قول قيس بن الخطيم:

⁽٣) الأساطير د. أحمد كمال زكى - ص ٦٨ وما بعدها.



⁽١) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العرسي الحديث ١/ ٤٤٦ د. محمد الكتاني.

⁽٢) الرمرية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ص ١١٧، ١١٨ – إيليا الحاوي.

أتعرف رسمًا كاطراد المذاهب ديار التي كانت ونحن على مني تبدَّت لنا كالشمس تحت غمامة

لعمرة وحشا غير موقف راكب تحــل بنــا لــولا نجـــاء الركــاثب بدا حاجب منها وضنت بحاجب

فالمرأة التي يبكى الشعراء لرحيلها كانت ترمن - في نظرهم - للشمس ربة الجاهلين»(١).

فالتفسير الأسطورى مناهض لما تتمتع به اللغة من مـجاز، وهو حرب على كل دلالة يشير إليها التعبير بعيدا عن جو الأسطورة.

فقد قمام هذا التفسير لدى أصحابه على تصور مدفوع؛ وذلك لأن الشعر العربى - منذ أقدم عصوره - لم يرتبط فى نشأته بطقوس يتقرب بهما الشاعر إلى الآلهة، بل نشأ - خلافا لفنون الشعر لدى الأمم - كما يقول الأستاذ العقاد؛ فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى، وقد توافرت له مقومات الفن وشروطه من نبض اللغة الشاعرة التى خضع لهما لسان العربى ووجدانه. . ». ثم يمضى العقاد، فيصرح بأنه «لاحاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته وضبط مواقع المد والسكون فى كلماته؛ لأنه مرتب مضبوط فى كل كلمة . . . »(٢).

ثم إن العرب فى المرحلة التى اتصلت بنا آثارها من تاريخهم الجاهلى كانوا – كما يرى أحــد الباحثين^(٣)– قد اجــتازوا مرحلة الاعتــقاد الأسطورى منذ دهر، وانتهوا إلى واقعية تتنافى مع تجزئة مصدر القوى المسيرة للكون».

وفي ما انتهى إلينا من أدبهم ما يشهد بأن فكرة الإله الواحد قد وجدت طريقها إلى ضمير الحياة العربية آنذاك، كما تشهد طبيعة شعرهم وخصائصه بأن الوجدان العربي في تلك الفترة لم يكن واقعا تحت تأثير شيء من الرواسب الأسطورية؛ إذ لو كان كذلك لأوحت إليهم بجملة من الملاحم، بل ربما غلب الاتجاه الملحمي على شعرهم، كما حدث عند شعراء اليونان.

ولايقال بأن شعرهم الملحمى ربما ضاع فيما ضاع من آثارهم؛ لأن التراث الملحمى أكثر مقاومة لعوامل النسيان أو الضياع لاشتماله على عنصر قمصصى يستهوى النفوس في تلك المراحل الزمنية الباكرة.



⁽١) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ص ١٢٤ - ١٢٧ د. مصطفى عبد الشامي.

⁽٢) اللغة الشاعرة ص ٢٦ - ٣٤.

⁽٣) د. نجيب محمد البهبيتي في (المعلقات سيرة وتاريخا) ص ٢٠٠.

وإذا كان العربى ميالا إلى وصف المرأة بالشمس فذلك لأنها مشهد من مساهد الطبيعة المألوفة له، حيث يرى فيها الإشراق والضياء بعد ليل مفزع يطمس البادية بظلامه الرتيب، وليس فى هذا الوصف أو التشبيه أية دلالة تومئ إلى المفهوم الأسطوري، بل نلمح فى تصوير دعاة الرمزية الأسطورية دلالة واضحة على عدم قناعتهم بصور البيان العربى فى الشعر، كالتشبيه والاستعارة والكناية. وتلك مسألة مقررة لديهم جميعا، فهم يرون آنها صور تقريرية حسية عاجزة عن الوفاء بالأبعاد النفسية للشاعر، بل يذهب دعاة الرمزية إلى أبعد من هذا، فيقبحون وسيلة التشبيه فى الشعر، ويرون فيه وثنية عقلية. . (١) وبهذا الفهم ثاروا على لغة النص العربى، ومضوا يطمسون بريق التشبيه وملامحه فى الصور الشعرية، ويحملونه رموزا تنأى به عن غاية الشاعر ومراده، وبهذا الفهم أيضا وقفوا على الصور التشبيهية والاستعارية للمرأة ففسروها على النحو الذى أشرنا إليه، فإذا قال طرفة - مثلا - :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه نقى اللون لم يتخــدد

قالوا: (٢) إنه يرمز لتلك الأسطورة الـقديمة، وليست المسألـة مسألة تشبيه -عندهم- بل هي أبعـد من هذا، حيث يقرر بعـضهم (٣) «...أن الرؤيا الشعرية تشاهد وحه المرأة كاسيا رداء الشمس بحقيـقة فعلية وليست افتـراضية... وكأن المرأة ترتدى رداء وقد حذف الشاعر المرأة في رؤياه المتفوقـة، ونما إلى الشمس ما كان ينتمي أصلا إليها».

فصاحب هذا القول يداجى ويحاجى ويلمح ولا يصرح ليأخذ بالأفهام بعيدا عن لغة البيت بما فيه من تشبيه، زاعما أن وجه المرأة فى رؤيا الشاعر كان كاسيا وجه الشمس حقيقة لا افتراضا، وهو ما يسميه «الرؤيا المتفوقة» ويعنى بها الرؤيا الرمزية، وليست الرؤية الفنية (بالتاء) وهذه الرؤيا المتفوقة هى التى تعلن عن الشمس فى أصلها العقائدى.

⁽٣) إيليا الحاوى في (الرمزية والسريالية ص ١٣٤، ١٣٥).



⁽١) الرمزية والسريالية مي الشعر الغرسي والعرسي ص ١٣٣ إيليا الحاوي.

⁽۲) الشعر الحاهلي تفسير أسطوري ص ۱۲٦ د مصطفى عبد الشامى.

وبهذا الفهم أيضا يقفون عند قول طفيل الغنوى :

عَرُوبٌ كأن الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم

فيرون الشمس في البيت رمزا «للاَّت» التي كانت تُعبد بالطائف^(١).

كما يرون في قول الأعشى :

أريحي صلت يظل له القو م ركوعا قيامهم للهلال

أنه يرمز إلى عبادة القمر «وليس الأمر مجسرد صورة بلاغية تقوم على تشبيه الممدوح في هيبته وعظمته بالقمر»(٢).

وعلى هذا النحو تتم دراسة النص في جو رمزي أسطوري بعد عزله عن لغته ومعطياته، والانحراف بمضمونه عن مراد الشاعر وغايته.

وقد يكون فى هذا الضرب من التلقى ما يتساوق مع النظريات الحديثة فى قراءة النص، ففى تلك النظريات لا يلقون بالا لما يريد صاحب النتاج الأدبى، ولا يحسبون للغتمه حسابا، بل يتحول الاهتمام طبقا للمفاهيم الجديدة من الشاعر أو الكاتب إلى مراد القارئ ورؤيته، وعندئذ تفقد لغة الأديب دلالتها فى الكشف عن مراده.

بيد أن هذا الضرب من التلقى لا يتساوق مع طبيعة النص العربى لعدة أسباب أهمها :

1 – أن للشعر الأسطورى طابعا خاصا وسمات ينفرد بها عن التجارب الشعرية الأخرى، أهمها أن المعنى الأسطورى فى الشعر لا يتحقق بكلمة أو عبارة بل تتحول القصيدة كلها إلى جو أسطورى، تتحرك فيه القوى الغيبية أبطالا للأحداث. وهذا غير موجود فى الشعر العربى القديم. فإذا استوقفنا فى قصيدة ما إشارة إلى عقيدة أو خرافة قديمة فهى من قبيل الرمزية الإشارية أو المجازية، وليست من الرمز الأسطورى.



⁽١) الشعر العربي ص ٣٤ د. مصطفى هدارة.

⁽٢) المصدر السابق ص ٣٣ .

٢ – أن استخدام الأسطورة في الشعر أمر لا يناسب كل الشعوب أو جميع الأمم فهو وإن كان مناسبا لجمهور الشعر اليوناني؛ فذلك لأنه يوافق عقيدتهم، ويستجيب لقناعتهم بالأجواء والأعمال الخرافية، ولعل هذا ما قرره الفيلسوف اليوناني "أرسطو" وهو ينكر على كاتب النص أن يخاطب بلغة الأسطورة جمهورا لا يؤمن بها ولا يعتقدها، ثم يفسر "أرسطو" شيوعها في الشعر الإغريقي بهذا. السبب(١).

٣ - أن جمهور النص العربى منذ أقدم عصوره يعتمد على لعة النص ودلالتها الموحية؛ لأنه يجد في التمرس بفن الأساليب متعة فنية وجمالية قد لايظفر بها من خلال منهج آخر من مناهج التلقى أو دراسة النص. ومن ثم كان الاعتماد على هذا المنهج بالذات كفيلا بإظهار قدرة النص وذاتيته من ناحية، وإبراز الطاقات المتعددة والمستويات المختلفة في التعامل معه من ناحية أخرى. وقد حفظ لنا تاريخ الحركة النقدية جملة من شواهد التلقى وأحكامه كانت لغة النص ومعطياته فيه معينا فياضا، تمتاح منه الدلاء على قدر مهارة المستقى وبعد المستقى. ونذكر - على سبيل التمثيل - أبيات كُثيرٌ عزة التى كانت مجالا لاستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقدية وجمالية متعددة بين ابن قتيبة والجرجاني والعقاد. وكان المعول عليه عند الشلائة الرواد في دراسة هذا النص هي لغته في معطياتها المتنوعة ودلالاتها الفنية المتعددة بتعدد المفاهيم والأذواق. يقول كُثيرٌ (٢):

ومسح بالأركان من هو ماسح ولا ينظر الغادى الذى هو راثح وسالت بأعناق المطى ً الأباطح ولما قضينا من منى كلَّ حاجة وشدت على حدب المهارى رحالنا أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

رأى ابن قتيبة:

وقف ابن قتبية عند ألفاظ النص معجبا بحسنها وحلاوتها في تنسيق المخارج

⁽٢) والأبيات تنسب كذلك للشريف الرضى، وتروى للمعلوط السعدى (الشعر والشعراء ص ٢٢ تحقيق د. مفيد قميحة طبعة دار الكتب العلمية - بيروت).



⁽١) النقد الأدى الحديث ص ٥٨.

والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تدكر، أو فائدة في المعنى، فيقول في تعقيبه على الأبيات (١): «هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيّ في الأبطح، وهذا الصنف في الشعر كثير...».

وعندما يتعامل المتلقى ناقدا أو قارئا متذوقا مع لغة النص ومعطياته من خلال مقياس محدد ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقف نفسى أو خارجى ففى هذه الحالة يصبح عطاء النص محدودا بحدود المقياس المسيطر على منافذ التواصل والبث الفكرى بينه وبين المتلقى، وكثيرا ما يترتب على هذه المعيارية الحادة جفاف النبع المتدفق فى قراءة النص أو استقباله، حيث لا يجود الص بحلابه إلا بقدر ما يسمح هذا المعيار.

وابن قتيبة في رؤيته لأبيات كثير كان محكوما بالمعيارية التي التزم بها في قضية «اللفظ والمعنى» فهو يسوى بينهما في الشعر على أساس أن بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهي ترجع كذلك إلى المعانى؛ فخير أضرب الشعر عنده ماحسن لفظه وجاد معناه (٢). والتسوية بينهما على هذا النحو كادت تنتهى بابن قتيبة في مجال التطبيق إلى الفصل التام أو الثنائية الحادة بين قيمة الألفاظ وقيمة المعانى؛ حتى بات مفهوم الصورة فلى الشعر بعيدا عن رؤيته، وهو يتعامل مع أبيات كُثير. وليس مرد ذلك في تصوري إلى أن مستوى الإدراك الجمالي عند ابن قتيبة لم ينهض به إلى بلوغ هذا المفهوم، لأنًا نجد له في أحكامه التقريرية رؤى متفوقة خرج بها عن المألوف التقليدي في معاملة النص، وربما لم يسبق إليها في تاريخ الحركة النقدية، وهذا ما يبدو واضحا في موقفه من مفهوم الحداثة في تاريخ الحركة النقدية، وهذا ما يبدو واضحا في موقفه من مفهوم الحداثة في تسعر؛ إذ خرج بهذا المفهوم من دائرة الحرب المعلنة في رصيدنا النقدي على كل شعر حديث أو شاعر محدث إلى إطار موضوعي يجعل التعامل مع النص بعيدا



⁽١) الشعر والشعراء ص ٢٢ تحقيق د. مفيد قميحة ونعيم رررور (بيروت).

۲۲ – ۲۱ ملصدر السابق ص ۲۱ – ۲۳ .

عن التأثر بكون قائله متقدما في الزمن أو متأخرا(۱) فالقدم والحداثة بوصفهما الزمني لا دخل لهما في الحكم عنده. وتلك مبادرة أولية تحسب لابن قتيبة في مفهومه النظري، وإن لم تظهر آثارها في مجال التطبيق. ومن ناحية أحرى لم يكن مفهوم التصوير في الشعر غريبا عن عصر ابن قتيبة؛ فقد ذاع وانتشر على لسان معاضره الجاحظ(۲). لكن يغلب على الظن أن ابن قتيبة في موقفه من أبيات كثير وغيرها مما أورده في هذا الباب كان مشغولا بالرد على من نصروا الألفاظ على المعاني في بلاغة النص، وخاصة الجاحظ. وهو موقف نفسي خارجي كفيل بأن يصرف الناقد عن معطيات النص وهو يسعى إلى تحقيق قصدية معينة.

⁽٢) الحيوان ٣/ ١٣١ وما بعدها.



⁽١) الشعر والشعراء ص ١٩ .

رأى عبد القاهر الجرجاني:

أما عبد القاهر فقد تواصل مع معطيات النص بخبرته الجمالية والفنية، وأعانه الذوق البلاغي على المنفوذ إلى أسراره وإيحاءاته المتعددة. ولم يعول شيخ البلاغة في قراءة النص على جبرية المقسياس الذي يلوى أعناق النصوص تبعا لهوى الناقد أو خيضوعا لنزعاته الفكرية، ولكنه عرف كيف يستنطق العبارة، ويستدر حلابها؛ لتجود بأحسن ما فيها، وتقصح عن مكنون سرها، فتراه يقول : «إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر، أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معــه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبَّه بقــوله : (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر؛ ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال : (أخلفنا بأطراف الأحاديث بيننا) قلوصل بذكر مسح الأركان ماوليه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة الأطراف على الصفة التي يختص يها الرفاق في السفر من التنصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ماهو عــادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيمــاء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب، وأنسة الأحياب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحية والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طيق فيها مفصل التشبيه، وأفساد كثيرا من الفوائد يلطف الوحى والتبيه. . . إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا، ثم قال (بأعناق المطيّ) ولم يقل بالمطيّ لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها . ١١٥٠ .

إن منهج عبد القاهر في التعامل مع لغة النص ومعطياته منهج متنوع، قوامه التقسير والتحليل وحسن التعليل. وفيه جمع بين دراسة النفس، والبيئة من خلال



⁽١) السوائر اليلاغة ص ١٦ ، ١٧ طبعة رشيد رضا - بيروت.

الإشارات الدالة على المواقف النفسية التى يصدر عنها الشاعر فى أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة فى نفسه فليس جل الهم عند صاحب النص أن يحدثنا عن الفراغ من أداء المناسك، أو إعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار، ومايتبع ذلك من تبادل أطراف الأحاديث، على نحو ما فهم ابن قتيبة؛ فالأبيات بهذا الفهم لا تخرج عن كونها حكاية عن مألوف عمل، لم تتجاوز حدود الخبر إلى مجال الفن. وهذا فهم بعيد عن معطيات النسق التعبيرى ودلالاته الموحية فى الأبيات.

فالنص كما يرى عبد القاهر يعلن عن دفقات شعورية متتابعة، تجيش فى نفس الشاعر، فسرحا بالفراغ من أداء واجب مقدس، مسرورا بالعود الحميد إلى الأهل والخلان. فالمألوف فى تلك الحال أن تقفز إلى ذهن العائد صورة اللقاء البهيج، فتستدعى فى النفس مشاعر الفرحة، وعندتذ يطيب حديث الركبان، ويبدو إيقاع الرحلة سلسا، وخطا المطى أنغاما تهدهد الركب، فستلاشى وعثاء السفر وكآبة المنظر.

هذا هو ما تكشف عنه دلالات التعبير في النص كسما رآها عبد القاهر وكما أوحت إليه بمصادر الحسن في الأبيات متسئلة في الستعبارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكاميل معه البيان، حيتي وصل المعني إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن...»(١).

(١) أسرار البلاغة ص ١٦.



رأى العقاد في الأبيات:

ويعقب العقاد على الأبيات بأنها حافلة بالصور التي تتوارد على الخيال، كما تتوارد المناظر للعين في الصور المتحركة، فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة، ولو أنها نقلت إلى اللوحة لملأت فراغا من السريط المصور لا يملؤه أضعافها من القصائد التي يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعاني وقصص الوقائع؟ لأبها تنقل لك صور الححيج غادين رائحين يجمعون متاعمهم، ويسترون رواحلهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن أدوا فريضتهم التي فراقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل لك صور البطحاء، تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل، وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة، وفوجا بعد فوج، تم تنقل إليك في المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجاذبون أطرافا من الحديث، ويتطارحون آلافا من الروايات والأنباء، ويذهبون في ذلك كل مذهب، تلم به الأذهان، في حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار، متباين الستجارب والأطوار. ثم تنقل إليك صورة القائل وما في نفسه من الشجن واللوعة، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحمديث، واللياذ بغسمار الناس، ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنسئك عنها «القلوب المنضجات القرائح» يعنى العقاد قول كُثِّه :

نقعنا قلوبًا بالأحاديث واشتفت

بذاك قلوب منضجات قرائح

وتدل عليها رائحة السآمة التي تنسم عليك من قوله :

(ومسح بالأركان من هو ماسح)

كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذي يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان، ومن يمسحها من الماسحين.



وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى يضفيها الخيال، وتمليها البديهة، فإذا أنت من الأبيات. في واد يموج بالمشاهد، ويتتابع بدواعي الشعور، وفي ذلك شيء غير اللفظ السهل الذي يحسبه قوم من النقاد أنه كل ما في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب(١).

وتستوقفنا في تحليل العقاد لأبيات كُثيرٌ عزة عدة أمور أهمها :

ا – أنه اعتمد في تحليله على لغة النص، مستنطقا دلالات التعبير بما تحمل من إشارات وإيحاءات، تأخذ بيد المتلقى إلى حافة النبع المتدفق في نفس الساعر، كاشفة عن المواقف التي يصدر عنها، والدوافع التي استجاب لها في تحويته السعرية. والعقاد بهدا المسلك ربما يلتقى مع عبد القاهر في المنهج الذي تعامل به مع الأبيات، وفي منجمل النتائج التي انتهى إلينها، فكلاهما عول على معطيات التعبير في النفوذ إلى نفس الشاعر ومراده، وكلاهما يرفض أن يكون مرد الحسن في الأبيات إلى اللفظ السهل خاليا من المضمون على نحو ما ذكر ابن قتيبة.

٢ - ربما حـدث شيء من التمايز بين رؤية العـقاد ورؤية عـبد القـاهر في
 استيحاء دلالة التعبير : (ومسح بالأركان من هو ماسح).

فقد رأى فيه عبد القاهر إشارة إلى طواف الوداع، الذى هو آخر الأمر. بينما رآه العقاد دليلا على رائحة السآمة التى استبدت بكثير فى تلهفه لرحلة العودة، وأن تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسحها من الماسحين.

وأيا ما كان التمايز في مستوى الإدراك الفني بين ابن قتيبة والجرجاني والعقاد فللحسور فلحيل الغاية هنا أن نشير إلى أن لغة النص ومعطياته الدلالية كانت المحسور الأساسي في عملية التلقي. ومسألة التعدد في ناتج التلقي من قارئ إلى آخر من المسائل التي تحسب للنص العربي في عطائه المتنوع، وأنساقه التعبيرية التي تستجيب لكل غواص على قدر طاقته. وربما كان التنوع في فهم أسرار النص خاضعا لطبيعة التمايز المنهجي أو المفارقات الفكرية بين العصور.

⁽۱) انظر عباس العقاد ماقدا - عـد الحي ديــاب - ص ٤٨٢، ٤٨٣ نقلا عن العقاد في مراحعاته ص ٦٥ وما بعدها.



وأيا ما كان السبب في تعدد الرؤى أمام النص الواحد، فتلك ظاهرة نحسبها صحية في تاريخنا الأدبى، وليس فيها ما يدعو إلى الرببة لدى أبناء الجيل المبهورين بنظريات القراءة الغربية الحديثة؛ لأن معايير التلقى في حركة النقد العربى مستوحاة من طبيعة النص، وطبيعة اللغة الشاعرة التي يهتف بلسانها، ويستروح أنفاسه الندية من أنفاسها. وتلك مفارقة ينبغى أن نفطن إليها ونحن نواجه المعايير النقدية التي بدأت تفرض نفسها على النص الغربى؛ لأن هذه المعايير لم تكن خالصة للأدب، بل هي أشبه بالمقاييس الهندسية والعلمية؛ وربما كان ارتباط بعضها بالأدب متأخرا عن علاقتها الوثيقة بالعلوم الرياضية والطبيعية، كما نرى في نظرية التحليل البنيوى التي اقتحمت عالم الأدب على يد المتخصصين في علم اللغة العام من أمثال : (فرديناند دى سوسير)، و (ريمون جاكبسون)(١).

وقد يحسب للنظام البنيوى استخدامه لعلم الإشارات، والدلالات اللغوية في النص، (السيميولوجيا)(٢) - خلافا للرمزية التي لا تعتد بالإشارات المجازية في النص - ولكن تبقى مشكلة البنيويين في عدم القدرة على تنوع القراءة أو تعددها بالنسبة للنص الفردى(٣) لأن المعيار الذي ألزموا به القارئ في تعامله مع النص معيار علمي حاد، لا يسمح بتعدد الرؤية كما تعددت في قراءات ابن قسيبة والجرجاني والعقاد لأبيات كُثير.

وقد نسمع فى الساحة العربية اليوم من يستبعد مثل هذا التعدد فى قراءة النص، بل ينكره، بحجة «أنه يصدر عن فردية متحولة، وشخصية متلونة، وحالة فكرية متغيرة من غير أن يطرأ على متن النص، وعلى شكله ومعناه أى تغير أو تبدل»(٤).

ويكفى أن نشير إلى أن وصف النص العربى بجمود معطياته، وثبات رموزه وإشاراته عند حد معين وصف بعيد عن واقع هذا النص، وفيه تجاوز لقدرات اللغة التي يهتف بلسانها.



⁽١) البنيوية في الأدب ص ١٢، ٢٥ رما بعدها.

 ⁽٢) علم يبحث مى نظام الإشارات بشكل عام، ويختص فى اللغة بالإشارات التى تعبر عن الأفكار. (المرجع الساس ص ٢٨).

⁽٣) المرجع السابق ص ١٦٢.

⁽٤) ريمون طحان في (مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر) ص ٢٢١.

ثانيا - خبرة المتلقى وكوقه الجمالي:

ربما خضعت فلسفة التلقى عند العرب، وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة، وهي «مطابقة الكلام لمقتضى الحال».

وبوحى من هذه القاعدة توطدت علاقة النص بخبرة المتلقى وذوقه الجمالى، وبوحى منها كذلك بنى أرسطو نظريته فى العلاقات المسرحية، حيث جعل النص المسرحى ملتزما بفكر الجمهور وثقافته مثيرا لدواعى الخوف والرحمة لدى المتلقى، وهذا لا يتم - فى تقديره - إلا بتراسل المشاعر بين النص الممثل وجمهوره. ومن ثم كان الجمهور مناط الحكم على النص، وكاتبه، وربما أبيح له أن يناقش الممثل على خشبة المسرح فى بعض المسرحيات اليونانية (١).

والنقد العربى بكل مصادره المعرفية، ووسائله المتعددة في التعامل مع ضروب الكلام كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقى، فلا يلقى إليه الخبر مؤكدا إن كان خالى الذهن، ولا خاليا من التأكيد إن كان منكرا لما يسمع. وعلى قدر موقفه الإنكارى تكون درجة التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربى، وربما اهتم الفكر البلاغي عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية في النص الخطابي، فالخطيب « لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويسكون في قواه فضل التصرف في كل المبتد ما والحمل عليهم على طبقة . . . ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم» (٢).

وربما اهتموا كذلك بالأحوال النفسية للمتلقى، وما يكون لها من وطأة فعالة فى إصدار الأحكام على النص. وهذا واضح فيما يحكيه الجاحظ عن "سهل بن هارون" إذ يقول: "إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا، فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين: إما رجلا يعطى كلامهما من التعظيم والتفضيل، والإكبار والتبجيل، على قدر حالهما في نفسه، وموقعهما من قلبه، وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهمما يوهمه من

⁽٢) البيان والتبيين ١ – ٩٣، ٩٣ تحقيق – هارون – الخانجي.



⁽١) انظر : فلسفة التلقى عند أرسطو في موضعها من البحث.

صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما، حتى يفرط في الإشفاق، ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقه للذى له في نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا في أمره. فإذا كان الحب يعمى عن المحاسن..»(١).

فالموقف النفسى للمتلقى لا يقل أهمية وتأتيرا في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعرا أو كاتبا أو خطيبا.

وفى تاريخنا النقدى شواهد كثيرة، استقبل فيها النص بعوالق نفسية، وحواجز مذهبية وحزبية كانت حائلا ضبابيا بين المتلقى وموضوعية الحكم. وإلا فما بال عبد الملك بن مروان يثور ويغضب؛ وهو يسمع ابن الرقيات يمدحه بقوله (٢):

يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

ولا أفهم أن يكون سبب الثورة في أن الشاعر مدحه بأمور حسية، أو على نحو ما تمدح به الأعاجم، كما قد يتبادر إلى الذهن، وكما صرح عبد الملك نفسه في تعقيبه على البيت (٣)؛ لأن من يلبس تاجا محلى بالذهب، مرصعا بالجواهر وله بريق يخطف الأبصار، لا تشور حفيظته لقول يجسد مظاهر الأبهة، وعظمة الملك، فتلك أمور يدرك الشعراء أهميتها في تقدير أصحاب البلاط. وأغلب الظن أن عبد الملك لو سمع هذا المديح من شاعر آخر لاستقبله بحكم مختلف أو على أقل تقدير لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الشورة الحادة والغضب المتوعد. أما أن يستقبله من شاعر كان حربا على بنى أمية، ولسانا يلهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيرين، وخاصة مصعب بن الزبير، ولم يدع سهما في كنانته إلا يمى به بنى أمية، في هذه الحالة يكون الأمر محتلفا تماما لوجود الرواسب النفسية تماه الشاعر.

وتلك آفة أصابت النص في رؤية المتلقى مــتأثرا بعوالقه النفســية أو حواجزه الحزبية والاجتماعية.



⁽۲) الأغاسي ج ٤ ص ١٥٧ طبعة سيروت.

⁽٣) المصدر السابق.

وربما كان من الصعب أن يتجرد المتلقى من عوالقه المتعددة، وهو يستسقبل نصا من النصوص المسموعة أو المقروءة، وخاصة في عالمنا المعاصر وقد تعددت المذاهب الفكرية، والاتجاهات الحيزبية على مستوى العالم كله، وليس في حدود المجتمع العربي وحده، ومن ثم لم تكن آفة النص - على النحو المشار إليه خاصة بالمتلقى في حركة النقد العربي، فحسب، بل كانت أكثر خطرا وانتشارا في المذاهب والنظريات الغربية الحديثة، فالمتلقى البرجوازي لايتردد لحظة في التمرد على كل نص يناهض البرجوازية، والمتلقى الماركسي يتعالى بجبريته على كل نص يستلهم الفكر البرجوازي، وكلاهما حرب على كل فن لا يخضع لمفهوم العطبقة التي ينت ميان إليها. وربما كانت هذه الآفة أكثر ظهورا في الأدب الألماني بسعد التقسيم حيث صار المتلقى في ألمانيا الشرقية ناقدا أو قارئا يستخف بنصوص الأدب الديمقراطي في ألمانيا الغربية، وكان العكس صحيحا بطبيعة الحال مما أدى إلى التفكير في «نظرية الاستقبال» الألمانية الجديدة (۱).

وأحسب - كذلك - أن المشكلة الناتجة عن هذا الضرب من التلقى لم تغب عن بال الرواد فى حركتنا النقدية، وهم يضعون الضوابط والمعايير التى تحكم دراسة المنص، فى موضوعية أقل تأثرا بهوى النفس وأخف استجابة لدواعى الإسقاطات النفسية والحزبية التى تفصل المتلقى عن أسرار النص ومعطياته. ولهذا تواطأ النقاد منذ عهد بعيد على أن تكون عملية التلقى ثلاثية المحاور، لا يستبد بها محور دون غيره، ولا تطغى فيها علاقة النص بالمتلقى على ذاتية الكاتب أو الشاعر كما يحدث الآن فى النظريات الغربية الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال

فهى عمل فنى مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التى عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقى بخبرته الفنية وذوقه الجمالى. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمته النص فى لغته ومعطياته، وقاعدتاه المتلقى والأديب وهى علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقى

⁽١) راجع . مفهوم النظرية (في هذا البحث).



ناقدا أو قارئا أو مستمعا. ويكفى أن نعرف أن كثيرا من الإشارات التى يحملها النص القديم لا تنهض بكشفها، ومعرفة أسرارها معاجم اللغة ولا خبرة المتلقى بقدر ما يجليها الوقوف على مصادرها في حياة الشاعر ومؤثرات البيشة. ومهما بلغت خبرة المتلقى في استجلاء الغوامض فلن يعود من النص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها أو كانت من قبيل الرمز المعتم. وقد تجود القرائح بأروع ما قيل في فن القصيد، ومع هذا يظل النتاج في زاوية الظل، لا يشكل قيمة فنية أو جمالية ما لم يتهيأ له ناقد أو دارس. فجمالية التلقى هي خلاصة تلك العلاقات التي تتواثب، وتتكامل في لحظات التفاعل مع النص. ويبدو أن تكامل المنهج في دراسة النص على هذا النحو الثلاثي جعل أذواقنا تنفر من أي منهج يقوم لدى صاحبه على إلغاء محور من تلك المحاور في عملية التلقى. وهذا واضح في موقفنا من الرمزية التي تعتمد على محور واحد هو الأديب مهملة خبرة المتلقى ودلالات اللغة الموحية. ولعله يكون أكثر وضوحا في موقفنا من النقد الماركسي ودلالات اللغة الموحية. ولعله يكون أكثر وضوحا في موقفنا من النقد الماركسي الذي يهتم بالنتاج، ولا يقيم للقارئ وزنا إلا تحت جبرية المذهب (۱).

وأما نظريات القراءة والتلقى الحديثة فموقفنا منها يفسره إهمالها لدور المؤلف أو الكاتب، واهتمامها بخبرة القارئ ودوره الأوحد فى التعامل مع النص على أساس الحرية المطلقة، التى تنشئ معنى جديدا هو حاصل القراءة.

وموقفنا من هذه النظريات ينبغى أن يكون موقف التحفظ لا المصادرة، لوجود التمايز بين طبيعة النص العربى والنص الغربى، وبالتالى يكون الفرق واضحا بين نموذجين من القراء. فأصحاب هذه النظريات يتعاملون مع النص المقروء تعاملهم مع النص المسرحى المشاهد، الذى يختفى فيه المؤلف أو الكاتب على خشبة المسرح، حيث تتوطد العلاقة بين الجمهور والممثلين، وليس كذلك النص المقروء في أدبنا العربى أو في غيره من الآداب، إذ تظل علاقة صاحبه بالمتلقى قائمة دون وسيط. وحتى هذه العلاقة لم تكن عند روادنا علاقة مطلقة، يستوى فيها العامة والخاصة إلا في مجال التذوق العام، أما من يضطلع بمهمة الكشف واستجلاء غوامض النص فهو المتلقى صاحب الخبرة الفنية والذوق



⁽١) انظر: النقد الماركسي في هذا البحث.

الجمالي، أو همم الصفوة من العلماء والنقاد، المتمرسين بفن الاساليب العربية، ولهم فطنة لماحة ونظر ثاقب في استحسان الجيد، واستهجان الردي. وهؤلاء يعول عليهم - الجماحظ - في قبول النص أو رفضنه، بل يجعل استحسانهم لنص من النصوص أو استخفافهم به دليلا - لا يقبل المناقشة - على منزلة النص وصاحبه؛ ولهذا ينصح الأديب ألا يغتر بنتاج فكره وثمرة قريحته، وأن يترك الحكم على نتاجه لخبرة هؤلاء الصفوة وذوقهم، فيقول: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بشمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه، ويستحسنه فانتحله. فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا، فلعله. أن يحل عندهم محل المتروك. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت فلعله. أن يحل عندهم محل المتروك. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذب حرصهم عليه، أو زهدهم فيه» (١).

ويكاد يغلب على الظن أن مقالة الجاحظ تكون أكثر ملاءمة للنص الخطابى منها للنص الشعرى، وأن الجمع بينهما فى الخضوع المطلق لذوق العلماء - وإن كانوا من الصفوه - أمر يدعو إلى التحفظ؛ لأن طبيعة العلاقة بين النص الخطابى وجمهوره تختلف عن طبيعة العلاقة بين النص الشعرى ومتلقيه. فخبرة المتلقى وذوقه الجمالى فى الإحساس بعرائس النص، ومفاتنه من الأمور الهامة فى التفاعل مع النتاج الأدبى، وربما تمثل مرجعية فاصلة فى إصدار الأحكام، ولكن لا ينبغى أن نصل بها فى مواجهة النص الشعرى إلى مستوى الحاكمية الحادة فى تقرير مصير الشاعر وذلك لأسباب، ربما نبهنا إليها تراثنا النقدى فى نماذجه التطبيقية.

وقد يكون فى مقدمة تلك الأسباب مذهبية العصر أو التزام نقاده وعلمائه بمنهج فكرى معين، يحتكمون إليه فى كل نص، ويقفون به عند الحدود المرسومة للفن الشعرى، وقصارى همهم أن يتفحصوا أوراق المارة، فيؤذن بالدخول إلى هذا

⁽۱) السيان والتبيين ۱ – ۲۰۳



المجال لمن يستوفى مطالب العصر لا شرائط الفن. ويكفى أن نعرف أن الاتجاه الذى ساد الحركة النقدية حتى عصر عبد القاهر كان يعتمد - لدى علمائه ونقاده غالبا - على عامل الزمن فى الحكم على الشعراء. وبلغ من حدة هذا المعيار أنهم حكموا على مسيرة الشعر بالتوقف عند زمن محدد، وشاعر معين، فكان أبو عبيدة يقول:

«افتتح الشعر بامرىء القيس، وختم بابن هَرْمَة»(١).

فالحكم على افتتاح الشعر قد يكون مقبولا، وإن كان مثيرا للجدل، ولكن الحكم على نهايت بهذا الشكل القاطع أمر غير معقول، حتى بمعيار الاحتجاج والاستشهاد اللغوى. فابن هرمة من الشعراء المقلين، ولم يكن من الفحول المعروفين إذا قورن برواد عصره.

وسواء - عندنا - أن يكون الهدف من هذا الاتجاه هو استصفاء مواطن الاحتجاج اللغوى، أو التعبويل على الجانب الأدبى، فإن الاعتماد على هذا المنهج في الحكم على الشعر والشاعر أمر غير مقبول. وربما ترتبت عليه أحكام تعسفية، لا تستند لدى أصحابها إلى أصول الفن الشعرى، بقدر ما يشايعها تقليد عرفى، أو اهتمام معجمى، يعنى فيه بالشوارد، فقد كان حرصهم على سلامة اللغة من المولد والمحدث أكثر من حرصهم على معطيات النص، فكانوا يضيقون ذرعا بمسألة التزامن اللغوى (المعاصرة)، ويعدونها خروجا على ضوابط الاستعمالات العربية في عهد الفحولة؛ حتى ليقول أبو عمرو بن العلاء: «لقد كثر هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته» (٢).

فلو أن الحركة النقدية استجابت لحكومة هؤلاء النقاد لطويت صفحات عامرة بالبيان الآسر والفن الأخاذ عند جرير والفرزدق، والمتنبى وغيرهم من الشعراء الذين ازدهرت بهم حركة الشعر العربى، ومازالت المواكب هتافة بما جادت به قرائحهم من فن القصيد.



⁽۱) العمدة لابن رشيق ۱ – ۹۰، ۹۱.

⁽٢) المصدر السابق ص ١ / ٩٠.

ونخلص من هذا إلى أن المتلقى للنص الخطابى قد يباح له التمرد على الخطيب إذا قصرت به الوسائل الخطابية عن بلوغ الغاية، أو وقفت دون خبرة الجمهور وذوقه، فمن أهم خصائص هذا النص أنه فن مخاطبة الجمهور، وهذا يعنى أن المتلقى حاضر فى ذهن الخطيب، حتى قبل ميلاد الخطبة وليس كذلك النص الشعرى، فليس من الضرورى - دائما - أن يتوجه به صاحبه إلى جمهور، كأن يكون تعبيرا عن تجربة ذاتية، يعايشها الشاعر فى واقعه أو فى خياله، أو يكون استجابة لنزعة هاربة من واقع مؤلم، وقد يصدر فيه صاحبه عن رغبة لهيفة فى التطلع إلى حياة أفضل، أو غاية ينشدها لأجيال مقبلة. وعندئذ تكون خبرة المتلقى وذوقه الجمالى وسائل استكشاف لعناصر الجمال فى النص، وليست معايس هندسية حادة، تتعامل مع النص بحسابات جبرية، فترفض هذا الشكل لوجود انحراف معين عن زواياه المحددة، أو تقبل غيره لتساوقه مع المقياس.

المسألة في الفن الشعرى ليست على هذا النحو، ولا ينبغى أن تكونه، وإلا فكيف تتعدد الرؤى، وتتنوع المفاهيم في مواجهة النص الواحد؟ وكيف يرى أبناء الجيل اللاحق في نص من النصوص ما لم يفطن إليه أبناء جيل سابق؟ ثم ما بال نقادنا اليوم يعاودون النظر في قراءة الشعر العربي القديم، فنسمع بقراءة ثانية، وثالثة، ورابعة؟ أليس هذا دليلا على أن الفن الشعرى لايخضع للمقاييس الحادة، ولا تناسبه الأحكام النقدية المستبدة؟

ولعل عبد القاهر الجرجاني قد حرر المسألة بمنهجية، تستمد أصولها من واقع النماذج العربية ـ خلافا للجاحظ في مقولته المتأثرة بفن الخطابة والشعر المسرحي عند أرسطو _ فقد تناول عبد القاهر في حديث مستفيض إسهام المتلقى ودوره الفعال في عملية البحث عن أسررار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقى ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه. فالمتلقى عنده يشبه الغواص الماهر، يكد ويتعب بل يبذل قصاراه في الحول والحيلة، باحثا عن الأصداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجواهر، وفي هذا يقول:

«فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى، كالجوهر في الصدف



لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له. . (1).

فليست مهمة المتهجان، بل هي مهمة المتلقى مقصورة على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدى بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقى قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة. وهو ما يقرره عبد القاهر في موضع آخر، فيقول: «...فإن المعانى الشريفة اللطيفة لا يد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: (كالبدر أفرط في العلو) إلى أن تعرف البيت الأول، فتتصور حقيقة المراد منه، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا، وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله (شاسع)... فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر وبأن المعنى لا يحصل لك إلا

⁽١) أسرار البلاغة ص ١١٩ / ١٢٠.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٢٣.

ثالثا - صاحب النص :

منذ أقدم عصور الفكر النقدى كانت دراسة النص - ولا تزال - تعتمد في أحوال كشيرة على المناهج التى تسهتم بحياة الأديب، وأحوال البيئة والعوامل التاريخية والنفسية التى يمكن أن يكون لها تأثير مباشر أو غير مباشر فيما تجود به قرائح الأدباء من نتاج أدبى. وربما تحولت العلاقة بين النص وصاحبه - على هذا النحو - إلى نسب وثيق، حتى استقر في سمع أجيال متعاقبة أن الأديب هو ابن بيئته وعصره، وأن ما تجود به قريحته من فن القصيد - مثلا - إنماهو مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التى تفرضها ظروف حياته؛ ولهذا مضى النقاد والعلماء يصرحون بهذا النسب، ويؤكدون اهتمامهم بهذا الجانب في الحكم على الشعراء تارة، وفي الحديث عن بواعث الشعر ودواعيه تارة أخرى.

فقد روى عن محمد بن سلام الجمحي أنه سأل يونس النحوي :

"من أسعر الناس؟ قال: لا أومىء إلى رجل بعينه، ولكن أقول: امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب، وزهيسر إذا رغب، والأعشى إذا طرب»(١) وربما بدا اهتمام بعض النقاد بأحوال الشاعر النفسية واضحا، في أنهم جعلوها من دواعى الشعر وقواعده، فيقول ابن قتيبة: "وللشعر دواع تحث البطيئ وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب. وقيل للحطيشة: أي الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية، فقال: هذا إذا طمع»(٢).

ويمضى ابن قتيبة وراء قناعته الخاصة بهذا الربط، فيذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطاة بن سُهيَّة : هل تقول الآن شعرا ؟ فقال : «كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»(٢) بل يذهب ابن قتيبة إلى ربط النتاج الأدبى - على اختلاف فنونه - بأحوال الأديب، ومايعتريه من عوارض، فيقول : «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها

⁽٣) المصدر السابق ص ٣١ .



⁽١) الأعاني ٨ / ٧٤.

⁽٢) الشعر والشعراء ص ٣٠ تحقيق د. مفيد قميحة – طبعة بيروت ١٩٨٥.

ريّضه. وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم...»(١).

ومهما يكن حظ هذا القول من القبول أو الدفع فليس من جملة الهدف هنا أن نناقش ابن قتيبة في رؤية ربما يصدر فيها عن قناعة خاصة بمذهبه في الشعر أو تأثره باتجاه الأدب البلاطي المادح، ولكن حسبنا من جملة الشواهد عنده أو عند غيره - على كثرتها - أنها تؤكد ذلك النسب الوثيق بين النص والأحوال التي يصدر عنها صاحبه، وأن قريحة الأديب إنما تبلغ ذروتها فيما تجود به إذا تهيأت لها الظروف والأحوال النفسية المناسبة.

بيد أن هذا الفهم كان يمثل اتجاها تزامنت معه اتجاهات أخرى، ربما يعنينا منها في المقام الأول ذلك الاتجاه الذي كان يميل بأصحابه إلى التهوين من علاقة النص بصاحبه، والمستركيز على علاقته بأحوال المتلقى أو المخاطب. وهذا المضرب من التلقى كان خاصا بالنص البلاطى أو المتكسب بصفة عامة، وفيه يكون صاحب النص محاصرا بجملة من الأحكام، لا يصدر فيها الناقد - غالبا - عن مقتضيات الفن الشعرى، أو أحوال الأديب بقدر ما يراعى آداب المسلك في مخاطبة الأمير أو الخليفة (٢). وكان الخروج عن تلك الآداب يوقع الشاعر أو الخطيب في تورط مع النقاد، الذين يسرعون إلى تصيد المآخذ على كل بيت يخالف هذا المنهج، ومن ثم أنكروا على أبى الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئا (٢):

كفي بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فالعيب - كما يقول ابن رشيق - من باب التأدب للملوك وحسن السياسة وإلا فالمتنبى كان يخاطب نفسه لا كافورا. وهمو منحى فى الابتداء عرفته القصيدة العربية، وألفه الذوق العربى آنذاك.



⁽١) الشعر والشعراء ص ٣١.

⁽٢) العمدة لابن رشيق ٢ / ١٩٢.

⁽٣) المصدر السابق ص ١ / ٢٢٢ .

فظاهر أن استقبال النص في مثل هذه الأحوال لم يكن يعتمد على الأصول الفنية بل كان يعول فيه على محور واحد هو الناقد البلاطي بوصفه ممثلا لآداب البلاط، وحتى هذا الناقد ربما تنازل - أحيانا - عن قناعته الفنية مراعاة لطبيعة المهمة التي ألزم نفسه بها. أما الوشائج الفنية والنفسية التي توثق صلة النس بصاحبه، وبالتالي تعين على فهم أسراره ومراميه فربما كانت أمرا ثانويا في مثل هذا الضرب من التلقى، وإلا فما بال أبي يوسف الكندي الفيلسوف يتجاور طبيعة البيان العربي، مصروفا عن دلالة التشبيه ومهمته في الأساليب العربية، فينكر على أبي يمام قوله في أحمد بن المعتصم(١):

إقدام عمرو في سماحة حاتم

في حلم أحنف في ذكاء إياس؟

وتعقيبه على البيت يدل على رغبة هؤلاء فى تصيد المآخذ؛ ليوقعوا صاحب النص فى حرج من ناحية، وليعلنوا ولاءهم فى الحفاظ على هيبة الأمير ومراسم البلاط أن تتجاوزها قريحة الشاعر من ناحية أخرى.

وفى تاريخنا النقدى مواقف كسيرة حوكم فيها صاحب السنص بأعراف وتقاليد ومراسم حادة، فصلت بينه وبين ما يرمى إليه، وعزلته عزلا تاما عن ذاتيته الفكرية والنفسية، وربما تجاهل المتلقى - ناقدا أو جمهورا - علاقة الشاعر بشعره، فكان يستقبل النص - أحيانا - غير معزو لقائل، أو منسوبا لغير صاحبه.

وتلك ظاهرة شكَّلت في تاريخنا الأدبى آفة مازالت تستعصى عملى أسباب العلاج حتى اليوم.

والذى نود الخلوص إليه هو أن مسيرة الفكر النقدى ظلت حتى القرن الخامس الهجرى تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، فاتجاه يميل بأصحابه في إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. وفي كلا الاتجاهين كانت عملية التلقى أو دراسة النص تخضع - غالبا - إما لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقى مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار عرفى لا يمت بسبب

⁽١) تاريح الأدب العربي للزيات ٢٩١ - نهضة مصر.



لأصول الفن الأدبى، وحسبنا فى هذا أن نقرأ ما ورد عند ابن رشيق تحت عنوان «من رفعة الشعر ومن وضعه»(١) لندرك أن بعض الأحكام التى وردت فى هذا الباب إنما خضعت لدى النقاد لمعيار عرفى أو قناعات خاصة. ونقرأ كذلك فى كتب الموازنات جملة من الأحكام ربما صدر فيها الناقد (المتلقى) عن طبيعة العلاقة بينه وبين صاحب النص. ويكفى فى هذا أن نشير على سبيل المثال إلى ما ذكره الآمدى من أن ابن الأعرابي كان شديد التعصب على أبى تمام، فلما أنشد يوما أبياتا من شعره، وهو لا يعلم قائلها استحسنها وأمر بكتبها، فلما عرف أنه قائلها أمر بتخريقها»(٢).

ومناط المشكلة في التعامل مع النص وصاحبه بهذا الفهم في أن الذين قادوا حركة الفكر النقدى آنذاك كان أكثرهم من علماء اللغة وأقلهم من الأدباء. ولعل الجاحظ كان أكثر أقرانه ومعاصريه إدراكا لطبيعة المشكلة، وإحساسا لوقعها في حركة النقد، فتراه ينبه إليها بقوله: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب... »(٣).

والجاحظ بهذا يشير إلى طبيعة المرحلة التي مر بها الفكر النقدى إذ ذاك، وأن التعامل مع الفن الشعرى يتطلب خبرة أدبية خاصة، وأن يكون المتلقى والأديب كلاهما من أهل الفكر والروية.

وتلك مسألة شغلت الجاحظ في مواضع متعددة من كتاباته. فعنده لا تحصل لذة الظفر بالغاية إلا بعد إجالة النظر ومداومة قرع الباب. ويحكى عنه عبد القاهر مستشهدا بقوله في فضيلة الفكر والنظر: «وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلطم الدم وأكل اللحم من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح باب العلم



⁽١) العمدة ١ / ٤٠ وما بعدها .

⁽٢) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ص ٢١ تحقيق محيى الدين عبد الحميد .

⁽٣) العمدة ٢ / ١٠٥.

بعد إدمان قرعه، فإذا أعدت الحلبات لجرى الجياد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الإبعاد والسداد فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط»(١).

واستدعاء عبد القاهر لهذه العبارة في معرض حديثه عن «الكلام البليغ المتوقف على دقة الفكر » إنما يعني ضمنا أن الجاحظ برؤيته يعمد ظاهرة فريدة بين رجال عصره، أو قفزة نوعية، لم يشهدها تاريخ الفكر النقدى حتى عصر عبدالقاهر. وتشير العبارة - في الوقت ذاته - إلى نقطة هامة، يلتقيان عندها، وهي أن طبيعة الفن الأدبى تستدعى في الأديب أن يكون بعيد المرمى، دقيق الفكر، معاينا للغاية. وتستدعى في المتلقى أن يكون من ذوى الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة معتمدا على الروية والاستنباط في فتح باب العلم بعد إدمان قرعه - عند الجاحظ _ أو قادرا على أن يشق الأصداف لاستخراج الجواهر _ عند عبد القاهر(٢) - فالمتعة الفنية والجمالية في عملية التلقى إنما تتحقق عند الناقدين بذلك الجهد المشترك بين صاحب المنص والمتلقى. فصاحب النص هو من يودعه دقيق فكره وخلاصة سره كما تودع حبات اللؤلؤ قلب الأصداف، أو يودع العقد النظيم خزائن الأسرار، أما المتلقى ناقدا أو دارسا فهو الباحث عن مكنون الجمال في النص متطلعــا إلى أصدافه وخــزائن سره. وتلك مهمــة تقتضي الخــبرة النادرة في الوصول إلى الأغوار البعيدة والسراديب المختفية؛ فالتعامل مع الأصداف النصية بحثا عن الجمواهر يتطلب جهدا وحمدارا .. وهو ما يوحى به كلام عبد القاهر .. كما أن الوقوف أمام خزائن النص الحافلة بالأسرار يستدعى السروية وإعمال الحلية مع إدمان قرع الباب وهو ما يفهم من كلام الجاحظ.

وربما كان الاتفاق بين الناقدين واضحا في الحديث عن علاقة الأديب والمتلقى بالنص ولكن يبدو التمايز بينهما أكثر وضوحا في حديثهما عن ناتج هذه العلاقة ومدى تأثيرها في جماليات التلقى. فالجاحظ يميل في بمحض ما كتب إلى أن يخلع على هذه العلاقة طابع النص المسرحى - عند أرسطو - في علاقت بالكاتب والجمهور، حيث يكون إعراض الجمهور المتلقى أو إقباله على الموقف الممثل هو الفيصل في الحكم على المستقبل الفني لصاحب النص.

⁽٢) المصدر السابق ص ١١٩ .



⁽١) أسرار البلاغة ص ١٢٦

وتلك مسألة قد تختلف فيها وجهات النظر باحتلاف المذاهب وتعدد الرؤى، فحسبنا منها ما أوردناه في موضعه من البحث.

أما عبد القاهر الجرجانى فقد حرر المسألة بشكل فنى دقيق، يفوق تصورات العصور السابقة ومازال يزاحم بمناكب ضخمة معطيات الفكر النقدى الحديث فى الشرق والغرب حتى اليوم. وربما كانت رؤيته لجماليات التلقى منعطفا لبعض النظريات الغربية الحديثة - كما عرفنا - ذلك لأنه عالج هذه القضية فى إطار اهتماماته بقضايا البيان العربى فنأى بها عن المعيار الفلسفى الحاد، وحررها من قيود المذهبية الضيقة.

وأول ما يلقب النظر في رؤية الإمام لجسماليات التسلقي أنه ربط بين مهسمة المتلقى والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفني وصفا مشتركا في التعامل مع النص نتاجا واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية هو ثمرة الجهد المستول والفكر الدقيق في الحالتين. وهذا ما يبدو واضحا في قوله(١):

"وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص».

وشيخ البلاغة بهذا يضع حدا لبعض الاتجاهات النقدية المستبدة، التي كان يقف فيها المتلقى - ناقدا أو سامعا - موقف المتزمت من صاحب النص منكرا فضله وجهده في إبداعه الفني، وربما مال السهوى بالمتلقى - أحيانا - إلى أن يتخذ لنفسه مقياسا يعينه على تصيد المآخذ أو الحمل على شاعر بعينه. وهذا ما يرفضه عبد القاهر في إجراءات التعامل مع النص، بل ينكر هذا الضرب من الفكر النقدى؛ لأنه بعيد عن الموضوعية التي تقتضيها طبيعة الفن الأدبى، فنراه يطلب إلى المتلقى أن يقاوم سخائم النفس وهو يصدر أحكامه على التجارب الفنية، فيقول: "وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى



⁽١) أسرار البلاغة ص ١٢٣.

أن تنسى جملة أنه الذى كد الطالب وحمل المتاعب. حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم عليك ومحبة للثناء تستخرج النفيس من يديك كان من أقوى حجج الضن الذى يخامر الإنسان أن تقول "إن لم يكدنى فقد كد غيرى". كما يقول الوارث للمال المجموع عفوا إذا ليم على بخله به، وفرط شحه عليه: إن لم يكن كسبى وكدى، فهو كسب والدى وجدى، ولئن لم ألق فيه عناء لقد عانى سلفى فيه الشدائد، ولقوا فى جمعه الأمرين. "(١).

وهذا يعنى أن الشاعر الذى يمنح المعانى الدقيقة من التسهيل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب، بحيث يلين الصعب الجامح فلا يكد الذهن، ولا يكتئد مجرى الفكر إنما هو شاعر يستدعى فى المتلقى طبيعة المدح لا القلمح، ويستحق بإبداعه الثناء لا الذم وهى مسألة يصحح بها عبدالقاهر مسار الفكر النقدى عند ابن قتيبة ومن حذا حذوه من أقرانه ومعاصريه. وقد لا نجد فينا اليوم من يختلف مع الإمام فى أن الحكم على أصحاب هذه التجارب الشعرية لا ينبغى أن يكون رهنا بمتلق لا تميل به طبيعته إلى الثناء وإن اقتضاه المقام، ولا أن يكون الحكم منوطا بسامع لا ينهض به سوء الفهم إلى إدراك المعانى الدقيقة.

ويمضى عبد القاهر فى تقرير هذه الرؤية محتجا بموقف المتوكل من قصائد البحترى الجياد، فيقول: «وهل ثقل على المتوكل قصائده (البحسترى) الجياد حتى قلَّ نشاطه لها واعستناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فسهم معانى النوع النازل الذى انحط له إليه؟(٢).

ويرفض شيخ البلاغة العربية أن تمتهان تجارب الشعراء بما فيها من إبداع فنى فى ما مواجهة سوء الفهم أو ضيق الأفق، فيتساءل فى إنكار لهذا الضرب من التلقى، فيقول : «أتراك تستجيز أن تقول إن قوله (أى البحترى) : «منى النفس فى أسماء لو تستطيعها «من جنس المعقد الذى لا يحمد، وأن هذه الضعيفة الأسر، الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل؟»(٣).

⁽٢) (٣) أسرار البلاغة ص ١٢٥



⁽١) أسرار البلاغة ص ١٢٤

يقصد موقف المتوكل من قصيدة البحترى المشار إليها، حيث استهجنها وضاق بها ذرعا عند سماعها، بينما زاد نشاطه واكتراثه بغيرها من القصائد النازلة.

وفى معرض حديثه عن «التشبيه المتوقف على دقة الفكر» يستوقفنا الإمام عبد القاهر عند بعض النماذج التى تستدعى بديهة الخاطر وتوقد الذهن، وفيها يبدو المتلقى مشدودا بفكره إلى صاحب التجربة، متفاعلا مع إبداعه الفنى وطاقاته الذهنية بشكل تتحول فيه الثنائية بينهما إلى مشاركة فكرية متآلفة. فقد أورد عبدالقاهر الحكاية المعروفة بين عدى بن الرقاع وجرير محتجا بها لدقة الفكر وسرعة البديهة عند الشاعر، فيقول جرير: أنشدنى عُدى:

«عرف الديار توهما فاعتادها»

فلما بلغ إلى قوله : «تزجى أغن كأن إبرة روقه» رحمته وقلت : قد وقع. ما عساه يقول وهو أعرابي جلف جاف؟ فلما قال :

«قلم أصاب من الدواة مدادها»

استحالت الرحمة حسدا(١).

ويعقب عبد القاهر على هذا الضرب من التلقى، فيربط بين موقف جرير وموقف عدى بن الرقاع، فيمقول: «فهل كانت الرحمة فى الأولى والحسد فى الثانية إلا أنه رآه حين افترت التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له فى أول الفكر وبديهة الخاطر وفى القريب من محل الظن شبه. وحين أتم التشبيه وأداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبىء مكانه غير معروف؟(٢).

وإذا كان جرير بحسه الشعرى، وتمرسه بفن الأسلوب العربى قد فطن إلى دقة التشبيه، وصعوبة الموقف فإن الرحمة والحسد كلاهما دليل على أنه التحم فكريا وشعوريا بصاحب التجربة، وتعايش معه تعايشا كاملا، لا تكاد تلمح فيه أثرا للثنائية بينهما. ونعنى بها الثنائية المتخاصمة التى كانت تظهر فى مواقف التلقى



⁽١) أسرار البلاغة ص ١٣٢.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٣٣

بين صاحب النص والمتلقى ناقدا أو دارسا ولئن صحت الرواية التى تذهب إلى أن جريرا هو الذى أتم التشبيه قبل أن يسمعه من عدى، حتى قال له الفرزدق وكان حاضرا إنشاد القصيدة: «ويحك لكأن سمعك في فؤاده مخبوء...»(١).

فعلى صحة هذه الرواية يكون التفاعل بين ضاحب إلنص والمتلقى أتم وأكمل، فكلاهما مشارك فى صنع المعنى بإبداعه الفنى، وتكون عبارة الفرزدق تجسيدا وتفسيرا لطبيعة العلاقة التى تربط بين الطرفين فى مواقف التلقى. وهو ما يسعى إليه عبد القاهر فى فكره النقدى وفى حديثه عن التجارب الشعرية نتاجا واستقبالا. حتى ليفهم من كلامه فى التمثيل أو التشبيه ليست وصفا خاصا بصاحب النص بل يراها ضرورة فى مهمة المتلقى؛ حتى يكون قادرا على الغوص وراء المعانى كما يغوص وراءها الشاعر، ومن ثم تكون مواقف التلقى مجال إبداع فنى تتلاحم فيه مقدرة صاحب النتاج وخبرة المتلقى، وقد يؤدى هذا التلاحم الفنى إلى إبداع جديد، يتسع له مجال النص . وفى شعرنا العربى تجارب فنية كثيرة تستدعى فى المتلقى أن يتمثل الموقف الذى عايشه صاحب التجربة للوصول إلى مراده.

وحسبنا - على كثرة الشواهد - أن نقف على أبيات استحسنها النقاد ورأى فيها عبد القاهر دليلا على دقة النفكر، وهي قول الخليل في انقباض كف البخيل(٢):

كفَّاك لم تخلقا للندى ، ولم يك بخلهما بدعه فكف عن الخير مقبوضة كما نقصت مائة سبعه وكف ثـلاثـة آلافـها وتسع مثيها لها منعـه

وينبه الإمام إلى سبب استحسانه للأبيات، فيقول: «وذلك لأنه أراك شكلا واحدا في اليدين، مع اختلاف المعددين ومع اختلاف المرتبتين في العدد أيضا؛ لأن أحدهما من مرتبة العشرات والآحاد والآخر من مرتبة المثين والألوف. فلما حصل

⁽٢) المصدر السابق ص ١٣٣.



⁽١) أسرار البلاغة ص ١٣٢ هامش (٣).

الاتفاق كأشد ما يكون في شكل السيد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والمرتبة كان التشبيه بديعا. قال المرزباني: وهذا مما أبدع فيه الخليل؛ لأنه وصف انقباض اليدين بحالين من الحساب مختلفين في العدد متشاكلين في الصورة»(١).

ومهما يكن موقف النقاد من الأبيات فجل الغاية من إيرادها أن نشير إلى أن التعامل مع ممثل هذه النماذج قراءة أو سماعا يستدعى حتمية التماثل بين موقف الشاعر فى لحظة مميلاد النص وموقف المتلقى فى لحظة الفهم والكشف. فإذا كان الخليل قد انتهى إلى صورة انقباض كفى البخيل بواسطة عملية حسابية استلزمت منه - حتما - أن يتمثلها حسيا على أصابع يديه فإن المتلقى يصعب عليه أن يستحضر الصورة ذهنيا ما لم يستخدم أصابع اليدين فى تجسيد العملية الحسابية للوصول إلى الشكل المراد. وكأن قارئ الأبيات مضطر إلى تقمص شخصية الشاعر لكشف الرموز وفهم الإشارات. وقد لا يخفى علينا أن متعة القارئ فى التعامل مع النص بهذا المستوى لا تقل فى قيمتها الفنية والجمالية عن متعة صاحب التجربة، ومن ثم كانت خلاصة الفكر النقدى لعبد القاهر هى الدعوة إلى أن يكون النموذج الشعرى من هذا الضرب الذى يحرك طاقات الإبداع الفكرى، ويستدعى القارئ - فى الوقت ذاته - إلى المشاركة الذهنية والتفاعل الجاد مع النص وصاحه.

بيد أن هذا المستوى المنشود في جماليات التلقى لم يتحقق تطبيقا بالشكل المطلوب إلإبعد أن ارتبط الفكر النقدى بالدراسات النفسية في العصر الحديث، حيث أصبحت دراسة النص تعتمد - في أحوال كثيرة - على المناهج التي تهتم بحياة الأديب، وبالعوامل التاريخية والنفسية المؤثرة في فنه الأدبى. و بدأ هذا المنهج يستهوى الدارسين من ذوى القامات العالية، فكانت مبادرات العقاد في دراسة ابن الرومي، وأبي نواس، وجميل بثينة، وشاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة. وكذلك كانت مبادرات طه حسين في اعتماده على المخزون التاريخي والثقافي المتنوع لدى شخوصه وأدبائه، في دراسة أدبهم ونتاج قرائحهم على نحو ماصنع في دراسة «المتنبي» و «أبي علاء».



⁽١) أسرار البلاغة ص ١٣٣، ١٣٤.

وقد تتابعت الدراسات التي عول أصحابها على هذا المنهج في دراسة النص لأنهم وجدوا فيه متعة فنية قد لا يظفر بها أصحاب الشروح التقليدية المألوفة لنا في تاريخنا الأدبى؛ ولأن الاعتماد على المنهج التاريخي والنفسي في التفسير والتحليل يؤكد ذاتية المتلقى - ناقدا أو دارسا - من ناحية، ويجعله قريبا من بواعث المد الأدبى ودواعي التحربة الفنية لدى صاحبها من ناحية أخرى. فالغالب على الدارس - والحالة كذلك - أن يكون مأخوذا بإشارات النص، ورموزه إلى حيث مواقعها الكامنة في حياة الأدبب أو في أغوار نفسه، والوقوف على حافة النبع المتدفق بهذه الصورة ضرب من المعايشة النفسية بين المتلقى وصاحب النص، أو هو تفاعل دقيق بين معطيات النتاج وخبرة الاستقبال.

وقد ظلَّ هذا المنهج يسود حركة النقد التطبيقى فى عالمنا العربى حتى زاحمته فى الآونة الأخيرة تلك النظريات والمذاهب الحديثة التى تميل بأصحابها إلى إهمال دور الكاتب أو صاحب النص عموما، والتركيز على أهمية القارئ بوصفه مبدعا آخر للعمل الأدبى - كما عرفنا - .

وقد ترتب على هذا أن استبعدت في دراسة النص المناهج التي تهتم بحياة الأديب أو العوامل التاريخية والنفسية المصاحبة لميلاد التجربة الفنية وبدأ هذا الاتجاه يزاحم بمناكب ضخمة، حتى لنسمع في الساحة الأدبية دعوة ترفض التعامل مع النص وصاحبه على أساس البيئة والتاريخ أو على أساس العقيدة أو الاعتبارات العروضية (١).

ويعتمد أصحاب هذه الدعوة على حجمة أن التعامل مع التجارب الشعرية بهذا الفكر "يحدث نوعاً من الارتباك والفوضى في تحديد مفهوم حقيقي للإبداع الشعرى، وأن هذه التقسيمات البيئية والتاريخية والعقدية والعروضية، التي ارتبطت بالشعر منذ أقدم عصوره تقف عاجزة عن خلق نظرية في الشعر العربي (٢).

والدعوة بهذا المفهوم قد لا تعنى لدى أصحابها التمرد على مسلمات الشعر العربى بقدر ما هى حريصة على الوصول إلى رؤية جديدة، تكون قادرة على تحقيق معنى الإبداع فى تجاربنا الشعرية. ولكن يلفت النظر فى هذا الاتجاه عدة أمور أهمها:

⁽٢) المصدر السابق ص ١٣٣.



⁽١) انظر : العدد ٨٧ - مجلة «الثقافة» - ص ٨٤ - ديسمبر ١٩٨٠ تحت عنوان اطبيعة الشعرا.

أولا - أن هذا الاتجاه لم يظهر في الفكر النقدى لدى رواد الغرب أصالة وفي عالمنا العربي تبعا إلا بعد أن ارتبط الأدب بعلم النفس التحليلي على يد «فرويد» وبالفكر الوجودي على يد «سارتر».

وخلاصة ما انتهت إليه «الفرويدية» في نظرية الأدب هو أن الأديب لا يصدر في تجاربه عن حياته الواعية، بل يصدر عن «اللاوعي الباطني» أو «اللاشعور» فهو مسلوب الإرادة كالحالم والمريض^(۱). ولو سألست الأديب عن معنى ما يقول؟ أو ماذا يريد أن يقول؟ لأجابك - على الفور - : أنا لا أفهم ما أقول، ولا أريد أن أقول شيئا^(۲).

ومقتضى هذا - بطبيعة الحال - أن لا يكون الأدب تعبيرا عن بيئة الأديب (زمانية أو مكانية)، ولا مرآة تعكس صورة العصر بجوانبه المؤثرة ثقافية واجتماعية أو غيرهما من جوانب التأثير المختلفة.

ثم كانت نظرية الأدب الوجودى عند "سارتر" امتدادا وتطورا لنظرية "فرويد" حيث تبنت فكرة التوحد بين الذات والموضوع، على أساس أن الموضوع في النص لايمثل وجودا مستقلا أو وجودا ثانيا، فالذات هي المبدعة والخالقة لموضوعها؛ لأنها سابقة عليه في الوجود، ومن ثم فهي لا تقبل توجيها يأتي إليها من الخارج سواء أكان هذا التوجيه من البيئة أو العصر أو التاريخ أو حتى من الخالق (سبحان الله عما يشركون)(") وتأسيسا على ما قاله "سارتر" وما سبقه إليه "فرويد" في نظرية الأدب برزت فكرة التوحد بين الذات والموضوع في دراسة النص، لتشكل في الفكر النقدى الحديث اتجاها يميل بأصحابه إلى رفض التعامل مع النص على أساس المناهج التي تهتم بحياة الكاتب أو الأديب بحجة أن العوامل التاريخية والعقدية المناهج التي تهتم بحياة الكاتب أو الأديب بحجة أن العوامل التاريخية والعقدية عليها في التلقي يفقد التجربة حقيقة الإبداع الشعرى.

⁽١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر د. محمد فتوح أحمد ص ١١٤.

⁽٢) انظر : محاضرات في الأدب ص ١١ د. عبد الحميد محمود المسلوت.

⁽٣) انظر : المداهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢٠٥ – ٢١٧ للدكتور عسبد الرحمن عميرة طبعة دار الحيل - بيروت.

ولعلنا عيل إلى تبرئة أصحاب هذا الاتجاه في أبدية النقد العبربي من سوء النية في ربط التجارب الشعبرية بنظريات تنزع بروادها إلى مذاهب فكرية مرفوضة في قيمنا الخلقية، ونكاد نتصور أن حرصهم على النهوص بمستوى الموذج العربي في الشعر نتاجا واستقبالا هو الدافع الأول لهذا الاتجاه عندهم.

ولكن يبقى سوء الفهم في الحديث عن طبيعة الإبداع الشعرى بهذا الشكل الذي يتردد على الألسنة هو موضوع الحوار والحدل بيننا في هذا المجال.

فالإبداع الشعرى بالمفهوم الذي يتطلعون إليه في نتاج النص أو في دراسته يصعب تحقيقه في مثال واقعي؛ لأن الذات التي تبدع موضوعها أو تخلق فكرها على غير مثال سابق، ومن غير أن تقبل توجيها أو إيحاء يأتي إليها من الحارح هي الذات القادرة على الإيجاد من العدم، وهي ليست كدواتنا بطبيعة الحال، إلا إذا تصورناها في إطار النكر الوجودي شبيهة في قدرتها بالذات الإلهية، أو غنية بهذه القدرة عن غيرها، وهذا تصور مرفوض منذ البداية. والشاعر والمتلقى كلاهماً لا يستطيع أن ينشئ فكرا أو يبدع معنى من غير توجيه أو إيحاء. فالمناقد إنما يتعامل مع النص من خلال رؤية تكونت لديه بالممارسة، أو خبرة مكتسبة من تجارب الآخرين. والمنهج(١) – كما يقول آيزر – : «لايسقط من السمــاء ولكن له جذور في التاريخ» وحتى الشاعر الذي ينفصل نوعيه عن الحياة إيما يفنزع إلى التراكم التاريخي أو الثقافي في نفسه، فيصدر عنه في تجاربه، ولا يفعل ذلك-بطبيعة الحالم إلا بدافع من واقعه المؤلم وحاضره المرفوض فهو في الحالتين مأمور وممدفوع وموجه. وكذلك العالم اللذي يبدع في مجال العلوم الطبيعية أو الرياضية إمما يستلهم إبداعه من مقدمات وظواهر كونية، تعيمه على الملاحظة والتأمل، وتقوده إلى التجريب. فنحن لا نخلق فكرنا، ولا نبدع موضوعنا، بل بكتشفه في ذواتنا عندما تتهبأ لنا أسبابه الخارجية.

والأدب الوحودى الذى يرى أن الصورة الأدبية تعبير عن الصورة الذهنية التي تكونت في الذهن أولا عن طريق الحس والمشاهدة(٢) هو نفسه الأدب الذى

⁽٢) عباس العقاد ناقدا - عبد الحي دياب - ص ٤٣٣ - الدار القومية ١٩٦٥.



⁽١) الظر ترجمة «آيزر» في موضعها من البحث.

يقرر أن الذات تخلق موضوعها وتبدعه من غير توجيه يأتى إليها من الخارج، ثم ما بالنا نتعامل مع النماذج الأدبية في الشرق والغرب على أنها رد فعل لواقعها الاجتماعي والسياسي والفكرى، فيقال: أدب برجوازى، وأدب ماركسى، وأدب علماني إذا لم يكن صاحب النموذح متأثرا بتلك العوامل؟

ثانيا – يستوقفنا أيضا عند أصحاب هذا الاتجاه رفضهم الاعتماد على العقيدة في التعامل مع النص الشعرى وصاحبه. وتلك مسألة لا تؤخذ على إطلاقها، ولا تدفع جملة واحدة؛ لأن موقفنا من عقيدة صاحب النص الشعرى بالذات ينبغى أن يخضع لمفهوم الشعر وبواعثه في كل عصر. وتبعا لهذا المفهوم يمكن أن يكون لنا معيار أو نظرية فسى النقد، يرتبط فيها المنهج الأخلاقي بالمنهج الفني فسي غير ثنائية متخاصمة، فلا نبيح لأنفسنا أن نصادر شعرا أو نرده لمجرد التباين الخلقي والعقدي بيننا وبين أصحابه، ولا نستجيب للنماذج الشعرية التي تستهدف القضاء على حتمياتنا ومسلماتنا وإن جمعتنا بأصحابها عقيدة واحدة. فالمعيار بهذا الشكل الواعي يعصمنا من التخبط في إصدار الأحكام المطلقة، وربما يكفينا مؤونة التجمع في خندق معزول لنعلن الحرب على مواقع الأدب من غير خطة مدروسة.

فنحن نختلف - مشلا - مع أصحاب العشر الجاهلي عقيدة وخلقا وفكرا، ومع هذا لانكاد نجد في رصيدهم الشعرى إجمالا ما يحرك في نفوسنا أسباب الاختلاف العقدى ودواعيه، والمتتبع لهذا الرصيد الهائل الذي خلفوه لنا يدرك -لامحالة - أن الوثنية عندهم لم تكن من بواعث شعرهم، ولا من الأصول التي عولوا عليها في هذا الشعر، بل كان الباعث الأهم، وربحا الأوحد فيما جادت به قرائحهم من فن القصيد هي الرغبة في تخليد المآثر والمكارم، وتسجيل الأيام والوقائع تحت وطأة العصبية والاعتزاز بالنسب. وكانت وثنية القوم مجرد مظهر شاحب من مظاهر هذه العصبية، بل كانت تابعا من جملة التوابع السلوكية الموجهة بالنسب تارة، وبالعصبية تارة أخرى. ولهذا لا يكاد القارئ يستشعر وقع العقيدة في الأعم الأغلب مما انتهى إلينا من شعرهم.

ومن ثم لم يجد علماؤنا حرجا يذكس في جمع هذا الشعر وتدوينه حفظا له من الضياع، بل وجدت فيه الأجيال المتعاقبة بغيتها التمرس بفن الأسلوب العربي، ومرجعية رافدة، تصون لسانها من عواصف الدهر. وليس معنى هذا أننا نمضى مع عموم القول بعدم الاعتماد على المنهج الخلقى فى دراسة النص، لأن الفصل بين القيم الخلقية ومظاهر الشاط البسرى ومنها الأدب بطبيعة الحال من النزعات التى استهوت المجتمع الغربى بعد ثورته البرجوازية المتمردة على النظام الكنسى، فكان من أهم أهدافها عزل الدين عن الحياة - كما هو معروف - ولعل الأدب الغربى بنظرياته المتلاحقة فى أسواقنا الأدبية كان إفرازا طبيعيا لهذا التوجه الذى يسود الحركة النقدية اليوم. حتى أصبحت الدعوة إلى عزل العقيدة أو المنهج الأخلاقى عن التجارب الشعرية أمرا مألوفا فى منتدياتنا الأدبية.

وكأنه مطلوب من أبناء الأدب العربى أن يُصَفُوا حسابهم مع حتمياتهم الخلقية؛ لكى يصلوا بفكرهم ونماذجهم العربية إلى مستوى الأدب الإنساني^(۱) حتى وهم يتعاملون مع النماذج العلمانية أو الوجودية التى تنزع بأصحابها إلى فكر مرفوض. فكيف نفصل بين المنهج الفنى والخلقى فى دراسة نص، تبدو فيه ذاتية صاحبه مستغنية فى وجودها حتى عن الخالق^(۲)؟ وكيف بتعامل بهذا الفصل مع شعر يتحول فيه عالم الغيب إلى خرافات وأساطير؟

إن المسألة هنا لم تعد خالصة للأدب، بل صارت نظريات ونماذج أدبية ونقدية تبشر بمعتقدات أصحابها ومنازعهم الفكرية المناهضة، فليس من المنهجية الفنية أن أشتخل بدراسة النصوص مغفلا بواعث أصحابها. ولعله لم يعد خافيا علينا السر الذي تنطوى عليه النظريات النقدية الجديدة في الدعوة إلى إهمال صاحب النص في الدراسة، والتركيز فقط على أهمية النص في علاقته بالقارئ.

⁽٢) هذا هو أساس الأدب الوحودي.



⁽١) سبق شرح المراد بهذا المصطلح.

اب) طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب

أولا - الفن الأدبي المسموع :

لو افترضنا بدايةً أن عشاق الفن الموسيقى فـرضت عليهم التغيرات العالمية أن يستقبلوا هذا الفن مقروعًا بدلا منه مسموعا، فماذا تكون الحال؟

ولو تصورنا أن رساما قدم فنه إلى الجمهور معتمدا على الكلمة بدلا من الخطوط والألوان، فكيف تكون علاقته بالمتلقى؟

أغلب الظن أن النتيجة الطبيعية لمثل هذه الطريقة هي أن يفقد الجمهور أسباب التواصل مع الفنان؛ لأن الفن لم يقدم إليه باللغة التي تناسبه، وهي اللغة التي تحرك في المتلقى دواعي الحس، الذي يستقبل به إيقاع الفن المسموع، أو جماليات الفن المرثي. . . صحيح أن الموسيقا والرسم لهما قواعد ونظريات مكتوبة وخاضعة للقراءة. وكل فن من الفنون له جانبه النظرى المعتمد على الكلمة. ولكن المقروء - في هذه الحالة - لا يسمى فنا، ولا يكون صاحبه أو متلقيه فنانا.

والفن الأدبى - كذلك - له أسبابه وطرائقه فى التـواصل مع جمهوره. فهو منذ بداياته الأولى - ولدى جميع الأمم - لم يكن فنا مقروءا، بل كان يعتمد على السماع فى نثره وشعره، ففى النثر كانت الخطابة أبرز مظاهره عند العرب واليونان. وهى بطبيعتها فن يتوجه به الخطيب إلى جمهور المستمعين لا القراء.

وربما فقدت قيمتها الفنية إذا تحولت إلى فن مقروء؛ ولهذا كانت الجنس الأدبى الوحيد الذي لم يخضع - في جملة أحواله - لنظريات القراءة والتلقى كما خضعت لها بقية الأجناس في عالمنا المعاصر.

أما الشعر فقد نشأ عند اليونان مرتبطا بتلك الطقوس التي كانت تقدم إلى الآلهة وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء (١). أما عند العرب فقد كان الشعر مهوى أفئدة العامة والخاصة، يحتشدون له في أسواقهم ومنتدياتهم. وسواء أنشأ عندهم مرتبطا بفن الغناء أم نشأ فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى - كما يقول العقاد - (٢) فهو في كلتا الحالتين كان إيقاعا مسموعا، حتى في عصور الكتابة والتدوين.



⁽١) الاساطير - د. أحمد كمال زكى - ص ٦٨ وما بعدها .

⁽٢) اللغة الشاعرة ص ٢٦ – ٣٤.

ومن طبيعة الشعر في كل اللغات أنه يعــتمد في علاقته بالمتلقى على الإيقاع والنبرة ، وحلاوة النغم، ودلالة المقاطع الصوتية. حتى قيل :(١)

"إن الشعر إيقاع غريزى فى الإنسان، يحرك الأصوات إلى مفاهيم غامضة، تتحرك لها النفس، ويهتز لها الشعور. ويطرب لها القلب. وعلى الإيقاع تنبنى أبيات النص. فنى الشعر الإنجليسزى يعتمد الإيقاع على النبرات الصوتية، وفى الشعر الإغريقى واللاتينى يعتمد الإيقاع على الكم بقياس حركات المد والقصر، وفى الشعر الفرنسى يعتمد على عدد المقاطع الصوتية».

وفي الشعر العربي يعتمد الإيقاع على كل هذا.

وقد اهتم النقاد بتلك السمة الغالبة على شعرنا العربى بصفة خاصة، حتى كثر حديثهم عن الشعر الذى «لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى فى فم سامعه» (٢) كما كثر حديثهم عن الدلالات الصوتية للألفاظ، وأن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر (٢) ومعنى هذا أن أمثل الطرق فى تواصل الفن الشعرى مع جمهوره هى أن يكون مسموعا؛ لأن المستمع يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ، حيث تتهادى إليه أصوات الحروف فى ائتلاف أجراسها، وتناسق أبعادها بصورة قد لا تنبه دواعى الحس عند القارئ كثيرا لانشغاله بالضوابط والتحديدات التى تفرضها مهارات القراءة.

ومن ناحية أخرى تتميز المدركات السمعية بأنها أنسب الأشياء وأقربها إلى فطرة الإنسان؛ فمن طبيعة الطفل الوليد أنه يستجيب للأصوات المسموعة، ويتأثر بها قبل استجابته للمرثيات، فحاسة السمع لديه أسبق من حاسة البصر. ومن طبيعة المدركات السمعية أنها أسرع انتشارا وأرحب مجالا من بقية مدركات الحس فالإنسان يستطيع أن يستقبل بحاسة السمع من كل الجهات، فالإدراك أعم وأشمل، ولكنه لا يرى إلا ما هو أمامه. فالإدراك مقيد؛ ولهذا يعول أصحاب الدعوات

⁽٣) البيان والتبين ١ / ٧٩.



⁽١) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٦٣ - ريمون طحان .

⁽٢) العمدة لابن رشيق ١ / ٢٥٧ تحبيق محمد محى الدين عبد الحميد - بيروت .

غالبا على الكلمة المسموعة لأنها أسرع نفوذا إلى الجمهور؛ ولهذا أيضا كان الشعراء يعولون على الرواة لإذاعة أشعارهم في مجالس الشعر وأسواق الأدب. وربحا اتصلت المسألة بسبب آخر، يجعل السمع أنسب قنوات التواصل والتلقى مع السعر؛ لأن السامع يستقبل ما يرضيه وما يغضبه، ولا اختيار له في ذلك. فإذا اجتمع الحسن والقبيح، والجيد والردىء تهيأت له أسباب التمييز والمفاصلة، وعوامل التذوق والإدراك وتلك أقرب إلى طبيعة الشعر.

ولعل ابن خلدون يؤكد الصلة بين الصوت الحسن المسموع والفطرة، إذ يقول «ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال هو شكله الإنساني. . في تخاطيطه وأصواته . . التي هي أقرب إلى فطرته ، فليلهج كل إنسان بالحسن من المرثى أو المسموع بمقتضى الفطرة ، والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لامتافرة »(١).

وارتباط الشعر العربى بفتى الإنشاد والغناء فى أزهى مسراحله هيأ له الذيوع والتفوق على كل أجناس الأدب. وجعل إقبال الجمهور عليه يتزايد إلى غير حد. وهذا أمر طبيعى، فالمتعة الفنية التى يحققها الشعر المسموع للمتلقى لا سبيل إليها فى قراءة ديوان أو حفظه، وربما أحس السامع للإنشاد لطيفة لم يفطن إليها قارئ أو حافظ، وربما تنبه حسه لنشاز فى القيم الإيقاعية والصوتية، كان غائبا عنه بتأثير الألفة للشعر المحفوظ. وليس أدل على صدق المقال من حكاية النابغة مع أهل الحجاز. فإنهم لما سمعوا داليته المشهورة فطنوا إلى ما وقع فيها من "إكفاء" وهو عيب فى حركة الروى، يظهر فى اختلاف الإيقاع بين الكسر والصم، حيث يقول:

عجالان ذا زاد وغير مُزَود وبذاك خبَّرنا الغُرابُ الأسودُ فتسناولته واتقتنا باليد عنم يكاد من اللطافة يعقدُ أمـن آل ميةً رائـح أو مُغْتــدى زَّعَــمَ البوارحُ أن رحلتنـا غَـدًا سقط النصيف ولم ترد إسقاطه بمخضـب رخــص كـأن بنانـه

فلما قدم المدينة على الأوس والخزرج، قالوا له: إنك تكفئ الشعر. قال: وكيف ذلك؟ فجعلوا يخبسرونه ولا يفهم ما يسريدون. فقالوا له: تغن بشسعرك، فتغنى به ومدد، ففهم، فقال: لست أعود(٢).



⁽١) المقدمة ص ٤٢٥.

⁽٢) الموشح للمرزباني ص ٤٦.

وفى رواية «دعوا قينة أن تغنى الأبيات فى حضرته، ففطن إلى خطئه، فلم يعد إليه»(١). وسواء تغنى السنابغة بشعره أم غنته قينة فالمهم أن مد الصوت فى الغناء بحركات الكسر والضم فى الروى هو الذى نبهه كما نبه أهل الحجاز إلى هذا العيب.وربما كان طبيعيا أن يرتبط النص الشعرى بالغناء فى مراحل باكرة من تاريخه لما بينهما من نسب وثيق ، فهما يصدران عن العاطفة، ويعبران عنها، كما يلتقيان فى البواعث، ويتشابهان فى الطبيعة الفنية «فيفى الغناء موسيقا النغمات والألحان، وفى الشعر موسيقا الألفاظ والأوزان»(٢).

وهذا يؤكد القناعة بكونه فنا مسموعا. ولعل علاقته بالناء قد توطدت بصورة أوضح في العصور التالية، حيث قامت مدرسة الغناء العربي معتمدة على فن القصيد، حتى اكتمل نضجها على يد إسحق الموصلي وابنه ومن جاء بعدهما. فكانت الأصوات المختارة للغناء موضوعا لتصنيف كتاب «الأغاني» وهو موسوعة إخبارية شعرية مازالت تمثل مرجعية حافظة رافدة لشعرنا العربي، كما كان لذلك تأثير على طلاب الشعر وعشاقه في عملية استقبال النص بذوق ميال إلى الأوزان الخفيفة، والمجزوءة، كالمتقارب، والرمل، والهزج، حتى كثر التعديل في الرجز؛ لأنه من الأوزان الىتي تخف على الألسنة فكان ذا طابع شعسبي مسألوف(٢). وباختصار كان التطور الذي حدث في موسيقا الشعر هو ثمرة المتفاعل المباشر بين النص ومستمعيه.

هذا، وليس من الضرورى أن يكون الفن الأدبى المسلموع - على اختلاف أجناسه - ذا طابع واحد في علاقته بالمتلقى - ناقدا أو جمهورا - فالمقرر أن النص الشعرى يختلف في ذلك عن النص الخطابي، أما النص الشعرى فقد سبق الحديث عنه، وسنق صر في الصفحات التالية على الحديث عن النص الخطابي.

⁽٣) المصدر السابق ص ١١٥.



⁽۱) الأغاني ج ٩ ص ١٥٧ طبعة بيروت.

⁽٢) الأصول الفنية للشعر الجاهلي - د. سعد شلبي - ص ٤٢٥.

النص الخطابي:

ربما يختلف النص الخطابي عن النص الشعرى في وجوه متعددة لا تدخل في اهتمامنا، ولا يعنينا منها في هذا الموضع إلا ما يتصل بطبيعة العلاقة بين النص وصاحبه من باحية، وبينهما وبين المتلقى من ناحية أخرى. ولعل أبرز ما يميز النص الخطابي هو ضرورة ارتباطه بجمهور يتوجه إليه. وربما كانت صورة الجمهور المتلقى أسبق إلى ذهن الخطيب من موضوع النص؛ لأن هذه الصورة - على اختلاف أشكالها وتعدد واقعها - تعد من مصادر الإلهام والإيحاء بالموضوع.

ومهمة الخطيب في أن يبعث في النص حياة وحركة، وأن يمنحه أسباب القدرة على الإقناع والإمتاع، فيستهوى المستمعين، ويجعلهم أكثر تفاعلا مع الهدف المنشود. وليس كذلك النص الشعرى فقد يتجاوز به صاحبه واقع الجمهور، وحدود الزمان والمكان في نزعات هاربة، وقد يصدر فيه عن ذاتية خاصة، أو خاطرة عابرة، وقد يأتي استجابة لرؤية مستقبلية لا علاقة لها بالحاضر، وربما تراجع بالنص إلى كهوف الماضى السحيق ليقف عند رؤية خلعية أسطورية جاوزتها البشرية في مدها الحضارى. ففي كل هذه الأحوال وغيرها لا يرتبط النص الشعرى الدى صاحبه - بجمهور أو متلق معين يتوجه إليه، وقد لا يقصد إلى جمهور أصلا إلا فيما نعرفه عند شعراء المواسم والتكسب.

ومن ثم لم يحاول الفكر النقدى على اختلاف ألسنته وتعدد مراحله فى الشرق والغرب أن يوظف النص الشعرى فى علاقته بجمهوره توظيفا حتميا، وإن وضعت المقاييس والمفاهيم المذهبية لتوجيه حركة المتلقى مع النص. فالفرق واضح بين نص توظف علاقته بالمتلقى توظيفا فكريا أو سياسيا أو اجتماعيا - كما هى الحال فى النص الماركسى - وبين متلق تخضع علاقته بالنص لمفاهيم نقدية معينة.

أما النص الخطابي فهو نص موظف في علاقته بجمهوره؛ ولهذا تكثر فيه الضوابط والحتميات التي يفرضها هذا التوظيف.

ويمكن أن نجمل الضوابط التي تحكم طريقة التلقي للنص الخطابي في المعايير التالية :



١ - المعيار النفسي:

ربما يكون هذا المعيار من أهم المعاييسر المؤثرة في عملية التلقى، ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العسرب وغيرهم؛ لأن وطيفة النص الخطابي في أن يأخذ بفوس المخاطبين إلى القضية التي يطرحها الخطيب. وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعى المعرفة بأحوالها وأنواعها.

ولعل الفيلسوف اليونانى -أفلاطون- كان أسبق من غيره فى الإبانة عن هذا المعنى، إذ يقول فى محاوراته: «فعلى المرء - لكى يكون قادرا على الخطابة - أن يعسرف ما للنفسوس من أنواع. وعلى قدر هذه الأنواع تكون السصفات، وهسو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم. . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . . فعلى إذن، كى أولد فى النفوس نوعا من الإقناع، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم، وإذا توافرت للمسرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم، ومستى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام، ومتى يليق أن يكون موجزا أو مطيلا أو مبالغا، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلاوسيلة له إلى التعرف على ذلك»(١).

فالطاهر أن أفلاطون يركز على جانب واحد من جوانب المعيار النفسى، وهو ما يتعلق بمهمة المتكلم فى معرفة مقامات المستمعين وأحوالهم النفسية حتى يختار لكل حالة ما يناسبها من أنواع الخطابة. وهذا يؤدى بدوره إلى المطابقة بين كلامه وطبيعتهم، وحسن اختيار الوقت المناسب للكلام من ناحية. ومن ناحية أخرى يكون له تأثير واضح فى أسلوب الخطبة من حيث الإيجار والتطويل أو المبالغة والاعتدال.

أما تلميذه أرسطو فلم يقف بالمعيار النفسى عند أحوال المستمعين فحسب بل ربط بين الموضوع وصاحبه والجمهور، فجعل لكل جمهور حالته الحاصة على حسب الموضوع، وعلى حسب حالة المتكلم(٢) ومن ثم كان للمعيار النفسى عنده جانبان: أولهما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته، وثانيهما يخص عواطف السامعين وانفعالاتهم.

⁽٢) المصدر السابق ص ٩٧ .



⁽١) النقد الأدبي الحديث ص ٣٦ - د. هلال -.

١ - أما الخطيب فقد يحور ثقة السامعين إذا توافرت له ثلاث صفات :
 الفطنة، والفضيلة، والتلطف للسامعين.

ثم يوضح أرسطو ضرورة التكامل بين الصفات الثلاث في علاقة الخطيب بالمستمعين، فيذكر أن الخطيب إذا أعوزته الفطنة تعرضت أفكاره للخطأ، وقد يكون فطنا مستقيم الفكر، ولكن يدفعه الخبث إلى ستر أفكاره الصحيحة، وربما كان فطنا شريفا ولكن لا يحب السامعين، فلا ينصح باتباع خير الطرق التي هم على علم بها، والغباء رذيلة عقلية تعمى المرء عن الصواب، وتبعده عن أسباب السعادة، والفطنة أساس الصواب في المشورة، والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها، وخير الفضائل أعمها نفعا وأبعدها عن المنفعة الخاصة، أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصداقة نحوهم فهو من العواطف التي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره، وتربطه وإياهم برباط وثيق(١).

٢ - أما السامعون فى علاقتهم بالموضوع والمتكلم فقد تحدث عنهم - أرسطو ـ من ناحيتين : من ناحية مايمكن أن يشار فيهم من عواطف كالغضب والخوف والرحمة، ومن ناحية حالاتهم الأخرى من تفاوت فى الأعمار أو تفاوت فى المنازل الاجتماعية وحظوظ الحياة.

ثم نبَّه إلى ثلاث مسائل، إذا استوفاها المتكلم عرف طريقه إلى عواطف السامعين، وكيف يثيرها في نفوسهم! فمن هذه المسائل أن يعرف الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب أو الخوف أو الرحمة أو غيرها من العواطف، ومنها أن يعد الذين يشعر عادة بتلك العواطف نحوهم، وثالثهما أن نعد الأشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور.

هذه المبادئ الثلاثة مسجتمعة يجب أن نحيط بها - فسى نظره - وإلا استحال علينا أن نثير الغسضب أو غيره من المشاعر في نفسوس السامعين (٢). ويستوقفنا في فلسفة أرسطو حول الأسس النفسية التي تحكم علاقة الجسمهور بالمتكلم في النص الخطابي عدة أمور أهمها:



⁽١) النقد الأدبي الحديث ص ١٠٠، ١٠١.

⁽٢) المصدر السابق ص ١٠١، ١٠٢.

١ - أنه ربط بإحكام بين حالة المتكلم في علاقته بالموضوع وبين حالة الجمهور. وكان في هذا الربط ميالا إلى المعنى الخلقى عند الحطيب؛ إذ جعل ثقة الجمهور فيما يقوله رهنا بصفات ثلاث، هي : الفطنة والفضيلة، والتلطف للسامعين.

والجمع بين التلاث الصفات - على هذا النحو - يحول - قطعا - بين المتكلم ومحاولات الخداع أو تزييف الحقائق للمستمعين. فقد يكون المتكلم أو الخطيب بليغا فطنا، علك الخبرة وفصل الحطاب في دروب القول، ثم يستشمر ملكاته البيانية في الانتصار للباطل، ما لم يكن حريصا على الفضائل، فإذا اجتمع إلى هذا الحرص تعاطفه مع المستمعين كان أكثر إخلاصا لهم في النصح والتوجيه.

ومعروف أن أرسطو في ميله إلى هذا الجانب الخلقي للمتكلم إيما كان يناهض ماشاع في عصره من جدل سوفسطائي، ينزع بأصحابه إلى التمويه والتضليل، ومحاولة إقباع المخاطبين بالباطل . ولكن هذا الدافع العصري المؤقت لايمنع أن تكون الفضيلة من أهم الصفات التي توحي بالثقة في الحطيب، وتستميل إليه الجمهور في كل العصور. وتلك مسألة قد تغيب عنا أحيانا- لقدرتنا على حسن البيان، وزخرفة القول، ونتصور أننا بهذا وحده مملك أسباب التواصل مع المخاطبين، وأن إعجابهم بفصاحة ما يلقى إليهم هو دليل الثقة في المتكلم، بصرف النظر عن تحرى الصدق فيما يقول، وخاصة إذا كان المتلقى خالى الذهن عن طبيعة الموضوع. وفي هذه الحالة قد يصل المتكلم في علاقته بالمستمعين إلى مرحلة أولية، لايجاوزها إلى غيرها، وهي مرحلة التأثر السمعي، أو الأثر المباشر. ولعلنا نفهم من أخبار ذوى القامات العالية، الذين رسموا لنا خط البيمان العربي، أنهم كانوا يميزون بين «التأثر السمعي» و «الاســتجابة» أو بين «الأثر المباشر» و «الأثر الناتج». فالأثر الأول لا يجاوز - عند المخاطبين - مرحلة الآذان. وربما أحدث نوعا من الإعجباب الموقوت بلحظات الخطاب. وأما الاستجابة أو الأثر الناتج فهما دليل الوصول إلى الغاية المنشودة، حيث يستقر الحديث في نفوس السامعين، وقلوبهم. وإنا لنجد في كتب الأخسبار والأدب طائفة كبيسرة من الأحكام والشواهد التي تقرر هذا الجانب النفسى والخلقى في علاقة المتكلم بسامعيه. ولعل الجاحظ كمان أكثر أقرانه ومعاصريه عناية بسهذا المعنى، في معرض اهتمامه بقضية البيان. فقد روى



على ألسنة خطباء العرب وفصحائهم خلاصة مايمكن أن يقال في هذا الباب، فمن ذلك مارواه منسوبا إلى أحد التابعين(١)، إذ يقول في عبارة مشهورة: «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»(٢). وما زالت هذه العبارة في ذيوعها وانتشارها تجسد معنى الصدق النفسي لدى المتكلم، كما تجسد تلقائية الأثر الناتج لدى السامعين. ويمضى الجاحظ في تأكيد قناعته بمسألة التراسل النفسي بين المتكلم والسامع، فيذكر أن الحسن - رحمه الله - سمع رجلا يعظ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه، ولم يرق عندها، فقال له: «ياهذا، إن بقلبك لشرا أو بقلبي»(٣).

لكن يبدو أن هذا النوع من التراسل الذى يعتمد على استحضار القلب لدى الطرفين يصعب تعصيصه فى كل نص خطابى، فهو خاص بالخطابة الوعظية؛ لاعتمادها على قضايا لا محل لسها إلا فى القلب. وهذا الضرب لم يعرف فى تاريخ فن الخطابة عند المعرب أو غيرهم إلا فى إطار الدعوة الإسلامية؛ لأن العلاقة بين المتكلم وجمهوره فى هذا الإطار العقدى لم تكن محكومة بعوامل التأثير الخارجى، كالتمرس بفنون القول، أو قوة البيان، بل كانت محكومة لدى الطرفين بالولاء المطلق لقضايا الدعوة وباليقين الشابت بمصداقية الموضوع، وكلا الأمرين كفيل بإثارة المشاعر وتحريك العواطف، وخلق نوع من التراسل الوجدانى والفنى، يتجاوز كل تصورات الفن الخطابى، وضروب التراسل عند فلاسفة اليونان. لكن لما بدأ سلطان العقيدة يخف ورنه فى النفوس أصبحت العلاقة بين الخطيب والجمهور خاضعة فى جملة أحوالها لمؤثرات أخرى. منها ما يستعين به المتكلم فى الوصول إلى المستمعين، كتلك التى أشار إليها – أرسطو – فى مواصفات الخطيب، ومنها ما يتعلق بالموقف النفسى لدى الجمهور.

وهو ما نراه مستفيضا في رصيد الفكر العربي، ولدى المعروفين في تاريخنا من أعلام الفن الخطابي. وربما يكفينا مؤونة الحشد والإطالة في الاستشهاد ما رواه الجاحظ على لسان خطيب العربية (سمهل بن هارون)، إذ يقول: "إذا كان الخليفة



⁽١) انظر : ترجمته في هامش (٥) ص ٨٣ ج ١ البيان والتبيين.

⁽۲) البيان والتبيين ۱ / ۸۳، ۸۶.

⁽٣) المصدر السابق ص ٨٤.

بليغا والسيد خطيبا فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين: إما رجلا يعطى كلامهما من التعظيم والتفضيل والإكبار والتبجيل ، على قدر حالهما في نفسه، وموقعهما من قلبه. وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما حتى يفرط في الإشفاق، ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقه للذي له في نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا في أمره. فإذا كان الحب يعمى عن المساوئ فالبغض أيضا يعمى عن المحاسن (١)».

فالغالب على جمهور الناس، وسوادهم الأكبر أنهم يتأثرون في عملية التلقى بمواقفهم النفسية من الخطباء. وهذا أمر يشهد به واقع الناس وأحوالهم في كل العصور. ومن الصعب أن ينفصل المتلقى عن مساعره تجاه المتكلم وهو يستقبل كلامه، وعندئذ يكون في حكمه إما محمولا على موقفه لنفسه ومشاعره من المتكلم أو الخطيب، وإما مرتابا في موقفه مسرفا في التهمة النفسية من أن يكون مخدوعا برؤيته النفسية. وهو في الحالتين يصعب عليه أن يتوخى القصد والاعتدال في الحكم، كما يفهم من عبارة سهل بن هارون. فالحب والبغض كلاهما يعمى عن رؤية الشيء في موضعه الصحيح. هذا بالنسبة للجمهور. لكن تبقى حالة ثالثة من حالات التلقى، يكون المتلقى فيها من صفوة العلماء والنقاد. وهؤلاء حالبا- تخضع حياتهم لمنهجية علمية، حتى في علاقاتهم الخياصة والعامة، فلا «وليس يعرف حقائق مقادير المعانى، ومحصول حدود لطائف الأمور، إلا عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم، وإلا القوى المنة، الوثيق العقدة، والذي لا يحيل مع ما يستميل الجمهور الأعظم، والسواد الأكبر» (٢).

بيد أن هـذه الحالة ربما لا تشكل ظاهرة عـامة في طرائق التلقي، حـتى في العصور القـديمة، فالغالب على الجمهـور وأكثر الخاصة - كمـا يقول سهل - هو

⁽٢) المصدر السابق.



⁽١) البيان والتبيين ١ / ٩٠

ر بمواسفهم النفسية من الخطيب. وتلك مسألة وقف عندها - أرسطو - فى معرض حديثه عن الحجج الفنية التى يعول عليها الخطيب فى إتارة انفعالات السامعين، فجعل من هذه الحجج ما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته، كما جعل منها ما يتعلق بأحوال السامعين فى تأثرهم بما يقال على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم، ومن صداقة أو بغض(١).

فنحن إذًا أمام مسألة عامة، وربما كانت من المسلمات التي لا يعول عليها في مجال المقارنة بين فكر الشعوب، ولكن تبقى الخصوصية واضحة بين أمة وأخرى في اختلاف المنازع التي يصدر عنها فلاسفة الفكر ورجال الأدب.

فأرسطو كان يصدر - فيما قاله عن علاقة الحطيب بالسامعين - عن موقف مناهض للمغالطات السوفسطائية في الحوار والحدل، وكان تركيزه على المعيار النفسى والحلقى في تفسير العلاقة بين المتكلم والسامع استجابة طبيعية لهذا الموقف المناهض. أما خطباء العرب ورجال الفكر فيهم فهم يتحدثون عن هذه العلاقة، وعن المعايير النفسية والخلقية التي تحكمها من خلال إدراك شامل لطبيعة الإنسان في مثل هذه الأحوال من ناحية، ومن خلال معايشة حقيقية للطبيعة العربية من ناحية أخرى. ومن ثم يغلب على حديثهم في هذا الباب المزج بين التجارب الإنسانية العامة، والتجارب العربية الخاصة. وهو ما يبدو واضحا في مقال سهل ابن هارون، إذ يقرر أن الحب يعمى عن المساوئ كما أن البغض يعمى عن المحاسن. وتلك من التجارب الإنسانية، لا تختص بها بيئة دون غيرها. أما صورة المتلم المتلقى الذي يسرف في التهمة لنفسه، خوفا من أن يكون مخدوعا بمنزلة المتكلم عنده. فهي صورة تحتاج إلى مكونات نفسية خاصة ربما تهيأت أسبابها في الحياة العربية أكثر من غيرها.

هذه الخصوصية التي يعرف بها رواد البيان العربي، مثل الجاحظ وسهل بن هارون وغيرهما قد تكون أمرا طبيعيا بالنسبة لتنوع ثقافتهم، وتعدد مصادر الفكر. فالمسلم به أن عصر هؤلاء كان ملتقى ثقافات متعددة، أفادوا منها، وطوعوها لثقافتهم العربية، فكانت ثمرة التلاقي في هذا العطاء الفكري الشامل. ولعل أبرز



⁽١) النقد الأدبى الحديث ص ١٠.

الجوانب التى جسدت الفكر العربى فى فن البيان الخطابى هو ما يتعلق بالمعايير النفسية التى تحكم العلاقة بين الخطيب وجمهوره، فقد انتهى إلينا من تجارب هؤلاء الرواد حديث مستفيض ومتنوع عن أحوال السامعين وصراتبهم النفسية وعن ضرورة الملائمة بين غاية الكلام ونشاط المتلقى. فشرف الموصوع، وصواب الفكرة كلاهما لا يغنى المتكلم أو الخطيب عن مراعاة أحوال المخاطبين ومدى نشاطهم لما يلقى إليهم؛ ولهذا لم يقبلوا من خطبائهم مازاد عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال وكانت لهم فى ذلك ضوابط، استقوها من كثرة تجاربهم، وتنوع معارفهم منها قولهم: «اللكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل،

ففى التعبير إشارة إلى مفهوم الإسهاب عند حكماء اليونان، وفيه إلى ذلك خلاصة التجربة العربية فى فن التخاطب الذى اكتمل نضجه، واستوى على سوقه فى إطار الحركة الدائبة، التى نشط لها خطباء الدعوة الإسلامية، فكان هؤلاء الدعاة يقدرون الموازين النفسية للمخاطبين، ويحرصون على مراعاة طاقاتهم فى احتمال ما يلقى إليهم. وكان عبد الله بن مسعود يقول: «حدث الناس ما حدجوك بأبصارهم وأذنوا لك بأسماعهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك»(٢).

وفى ذلك يقول أحد التابعين: «.. لاتقبل بحديثك على من لايقبل عليه بوجهه.. »(٣). وقال بعض الحكماء: (٤) «من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك»(٥).

فالعلاقة بين المتكلم والسامع بهذا الفهم قد تكون أمرا مشتركا بين الفكر اليونانى أو الأرسطى بالذات والفكر العربى. وليس إلى إنكار التأثر بفن الخطابة عند أرسطو من سبيل، أو داع يدعو إليه. فالعقول التي تعجز عن احتواء ما حولها

⁽٥) البيان والتبيين ١ / ١٠٥.



⁽۱) البيان والتميين ۱ / ۹۹

⁽٢) المصدر السابق ١ / ١٠٤ .

⁽٣) المصدر السابق .

⁽٤) ترد كلمة «حكيم» أو «حكماء» عند الحاحظ مرادا بها عالبا فلاسعة اليومان أو أرسطو.

من ثقافات عقول جامدة، لا تنتج فكرا حيا. ولعل الفرق واضح وضوح الشمس بين مفكر يستوعب خلاصة التجارب الإنسانية بعقلية تملك من الحبرة والتجارب مايعينها على هضم كل وافد، وبين من يتلقى ثقافات الشعوب مبهورا بها متمردا على ثقافته. فالأول يشبه النحلة التي تمتص الرحيق، لتخرجه للناس عسلا مصفى، والثاني لا يجاوز حد الببغاء، الذي يردد كل ما بسمع؛ لأن عقله في أذنيه. ولا يكاد يتصور عاقل أن رواد الفكر العربي الذين صنعهم البيان المعجز كانوا ببغاوات أو تابعين لغيرهم، وخاصة في فن الخطابة.

٢ - الأمر التاني الذي يستوقفنا في العلاقات النفسية بين المتكلم والسامع -عند أرسطو- أنه يضفى على العلاقة بين الطرفين طابع المرافعات القضائية بالشكل المألوف له في دور المحاكم اليونانية حينذاك. فيبدو الخطيب - عنده - في صورة المدافع أو المحامي الذي يسمعي بكل طاقاته إلى غرو نفسية القاضي، لإثارة انفعالاته، وتحريك عواطفه؛ ولهذا يركز أرسطو في حديثه عن أهمية الحطيب، ومدى مهارته على هذا الجانب، وربما أطال في ذكر التفاصيل الدقيقة والجزئيات المتعددة، التي يستعين بها المتكلم أو الخطيب على إنجاز مهمته حتى ليخيل إلينا ونحن نتابع هذه التفاصيل أن ذهنية المتلقى تكاد تكون ملغاة أمام وسائل الخطيب ومقدرته في السيطرة على المشاعر. وهنا يُقفنا أرسطو على صورة واحدة من صور التلقى للنص الخطابي، وهي صورة المستمع الذي تخضع قناعته الـفعلية والفكرية والخلقية لعواطفه المشارة. ففي فلسفة أرسطو يبدو الجانب الخلقي لدى الحطيب عنصرا هاما - كما عرفنا '- بصرف النظر عن خلق المتلقى ومدى أهميته في عملية الاستقبال، فهو لم يركر على هذا الجانب؛ لأن الصورة التي كان يصدر عنها، وينزع إليها في حديثه عن الطرف الثاني من طرفي التلقي هي صورة القضاة في المحاكم الإغريقية. أما صورة المتلقى الذي يجعل مشاعره وعواطفه خاضعة لقيمه الخلقية، أو المتلقى الذي يغالب مشاعره الخاصة تجاه المتكلم حتى لا تحدعه في إطار الحكم، أو المتلقى الذي يجعل ثقته فيما يقول الخطيب مبنية على معلومات سابقة، فتلك صور كادت تختفي في فلسفة التلقي للنص الخطابي عند - أرسطو - بينما ظهرت واضحة عند رواد الفكر العربي. وهذا أمر طبيعي، فـرضه التمايز بين واقع أمة صنعها البيان المعجز فكرا ولسانا، فكان غرامها الأول، وواقع أمة تعاملت مع فنون البيان بفكر فلسفى، يغلب عليه أن يكون فكرا مجردا.



وإنا لنسمع فى باب المقارنة بين فن الخطابة عند اليونان وفن الخطابة عند العرب أقوالا كثيرة، منها المعتدل المنصف، وفيها ما يجاوز القصد والاعتدال؛ إذ يجعل الخطابة العربية مدينة بكل معطياتها لما قاله أرسطو فى هذا الفن. وربحا كثر التلميح بهذه التبعية المطلقة عند شراح أرسطو، ومن تتلمذ عليهم فى هذا المجال.

وقديما هتف الشعوبيون بأمجاد العجم، ووازنوا بين تراثهم وتراث البيئة العربية في فن القول موازنة طمس وإبادة، فكان مما قالوا: «...ومن أحب أن يبلغ في صناعة البلاغة ويعرف الغريب، ويتبحر في اللغة فليقرأ كتاب (كاروند) ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعجر والمشلات والألفاظ الكريمة والمعانى الشريفة فلينظر إلى سير الملوك. فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها وخطبها وعللها وحكمها. . . فمن قرأ هذه الكتب عرف غور تلك العقول وغرائب تلك الحكم، وعرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة»(١).

نقرأ هذا وغيره، فنتساءل : ماذا بقى لأمة البيان من فنها الأوحد وقد ملك الفرس واليونان كل فنون القول ومراتب البلاغة؟

وما رلنا نقرأ هذا المعنى عند عشاق الحضارة اليونانية من كتاب العصر الحديث. وتلك مسألة لم تغب عن بال المفكرين من أبناء الأمة، الذين نبهوا إليها وكشفوا عن بواعثها لدى القدماء والمحدثين. وربما كان الجاحظ فى طليعة من دحضوا هذه المفتريات. لكن تبقى مسألة تستدعى التنبيه والإشارة إليها، وهى ما يتعلق بالأصول والقواعد التى وضعها أرسطو لفن الخطابة. وقد عرفنا أنها فى جملتها كانت مستوحاة من طبيعة المرافعات القضائية، وهذا النوع من الخطابة ربما كان له تأثير فى الفترات التى التحمت فيها الثقافتان العربية واليونانية. ومنذ بداية عصر النهضة الأدبية الحديثة دخلت الخطابة العربية مرحلة جديدة، فى موضوعاتها وأساليبها وأنواعها، فكانت الخطب السياسية، والخطب القضائية، والخطب الدينية، وخطب المحافل. وأصبحت القسواعد والأصول اليونانية لا تفيد كشيرا، حتى فى الخطابة القضائية، لعدة أسباب أهمها(٢):

⁽٢) الترجيهُ الأدبي ص ٣٣ - تأليف لجنة من كبار الأدباء - ١٩٤١.



⁽١) البيان والتبيين ٣ ص ٥ - ٦ ط بيروت .

الأول - أن القضاة في المحاكم اليونانية كانوا أكثر عددا مما عليه نظام المحاكم العربية. وكان المحامون يسلكون سبيل التأثير في عواطف القيضاة أكثر مما يسلكون سبيل البحوث القيانونية. أما في المحاكم العربية فعدد القضاة قليل، فالمحامي يحتاج إلى مخاطبة عقل القاضي أكثر مما يحتاج إلى إثارة عواطفه.

الثانى – أن القوانين فى عهد اليونان لم تكن من التعقيد والتركيب والتنوع كما هى عليه الآن، وهذا جعل المهارة فى الخطابة القضائية أعسر مما كانت عليه من قبل.

الثالث - أن القضاة عند اليونان كانوا مفسرين للقانون، ومسشرعين أيضا؛ فكان المحامى لا يحصر نفسه فى الكلام فى التطبيق، بل يخرج من ذلك إلى طلب العدالة العامة وإلى التأثير فى القضاة من طريق العواطف من غير تقيد بالقانون الموضوع؛ وأما فى العصر الحديث فيليس من اختصاص القاضى التشريع، بل التطبيق على القانون الموضوع، وهذا يحصر الخطيب أو المتكلم فى دائرة أضيق مما كان عليه الحال عند اليونان.

كل هذا جعل الخطابة القضائية العربية غير ما كانت عليه من قبل، فأصبح الخطيب أو المتكلم مطالبا بمخاطبة عقل القاضى أكثر من مخاطبة مشاعره، وبالسير على مقتضى المنطق أكثر من الاعتماد على التهويش البلاغي».



٢ - المعيار العقلى:

من طبيعة النشر الفنى عامة أنه يعتمد على لغة العقل والتفكير خلافا للفن الشعرى الذى يعتمد على لغة الموسيقا والخيال، ومن ثم يستطيع الشعر أن يعيش مع الأمية، أو يرقى فى مراحل البداوة، ولا يستطيع النثر الفنى أن يعايش تلك المراحل. فقد كان العرب إلى ظهور الإسلام أميين فى كشرتهم، وكان الشعر عندهم - أو عند غيرهم من الشعوب - أسبق ظهورا من النثر؛ لأن الخيال يسبق التفكير فى حياة الأفراد والجماعات، فالطفل يتخيل قبل أن يفكر، ونحن نجد عند الجماعات الساذجة التى لم تتحضر بعد كلاما له وزن وقافية دون أن نجد عندها نثرا فنيا صحيحا، خليقا بالجمع والتقييد... ومن هنا بدأت الآداب القديمة كلها بالشعر، ولم يظهر فيها النثر الفنى إلا بعد أن أخذت الجماعات بحظ قليل أو كثير من الحضارة والرقى العقلى(١). ولهذا السبب نفسه نهض فن الخطابة فى إطار الدعوة الإسلامية، وربما بلغ الذروة فى فترات الصراع الحزبى، أو الصراع الفكرى والسياسى؛ لأن المتكلم أو الخطيب - إذ ذاك - كان يحرص على إقناع المخاطبين بالرأى الذى يدعو إليه، كما كان يحرص على استمالتهم، بإثارة العواطف، وتهيئة النفوس للأخذ برأيه، والعمل بمقتضى دعوته. فلابد للخطيب من العنصرين

الإقناع والاستمالة. ومن ثم يكون المعيار العمقلى قسيم المعيار النفسى فى توجيه العملاقة بين الخطيب وجمهوره. وهذا يفسر لنا سبب الحسرص على عنصر الإفهام فنى طريقة التعامل مع النص الخطابى. وهو من العناصر الهامة التى تدل على بلاغة الخطيب أو المتكلم عند كل الشعوب. فى ما يرويه الجاحظ قولهم فى اجتماع آلة البلاغة : «... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم «(۲) فمهمة الخطيب هى إفهام المخاطبين. وهذه تتطلب أن يراعى منازلهم ومراتبهم فى الفهم، وأن يخاطبهم على قدر عقولهم. وكان علماء البيان العربى يرون البلاغة فى تخير اللفظ لحسن الإفهام (۳). ولا يكون

⁽٣) المصدر السابق ص ١ / ١١٤ .



⁽١) المحمل في تاريخ الأدب العربي ص ١٢ تأليف لجنة من كبار الأدباء والنقاد ١٩٣٢.

⁽٢) البيان والتبيين ١ / ٩٣ تحقيق عبد السلام هارون.

الكلام بليغا حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى السمع أسبق من معناه إلى القلب(١).

بل كانوا يرون فيصل الخطاب في أن يكون الخطيب قادرا على تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين المعانى في قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان (٢). فمسألة الفهم والإفهام في الخطابة كانت من القضايا التي شغلت رواد الفكر العربي لحرصهم على التواصل الذهني بين الخطيب وجمهوره، فإذا انقطع التواصل بينهما؛ لعجز المتكلم أو لسوء فهم السامع فقد فقد الكلام غايته وحظه من البلاغة، وفي ذلك يقولون: «يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتي السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتي الناطق من سوء فهم السامع»(٣).

وأغلب الظن أن البنيويين اعتمدوا كشيرا على المعيار العقلى في بناء نظريتهم وخاصة فيما يتعلق بطريقة التلقى بين المتكلم والسامع؛ حتى لنجد فى مخطط التواصل الذى ابتكره «جاكبسون»(٤) تركيزا كبيرا على مهمة «الإفهام» التى يضطلع بها المتكلم أو «الباث» كما يسمونه، ومهمة «الفهم» التى يقوم بها المتلقى. (٥) لكن يبدو أن طريقة التواصل بهذا المعيار لم تستوف دقائقها وتفاصيلها لدى شعب من الشعوب، على النحو الذى تهيأ لها فى الفكر العربى لدى رواده وعلمائه. فلم يتركوا معنى، يتصل بمهمة المتكلم فى إفهام السامع إلا نبهوا إليه، ولم يغفلوا عن شيء يتصل بمهمة المتكلم فى إفهم ما يلقى إليه إلا وقد وقفوا عنده، وأشاروا إليه، فتحدثوا عن الإفهام الذى يغنى عن الإعادة كما تحدثوا عن البيان الذى يغنى المتكلم عن الحركة والإشارة، وأشادوا بالخطيب الذى يضع الهناء مواضع النُقب، والبليغ الذى طبق المفصل وأغنى عن المفسر(١). وإنا لنجد فى هذه التفاصيل



⁽١) البيان والتبيين ١ / ١١٥.

⁽٢) المصدر السابق ١ / ١١٤.

⁽٣) المصدر السابق ص ١ / ٨٧ .

⁽٤) من أشهر الرواد الذين أسسوا المفهوم البنيوي، وطبقوه في مجال الأدب.

⁽٥) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٧٧، ٢٧٨ - ريمون طحان

⁽٦) الىيان والتبيين ١ / ١٠٦، ١٠٧.

الدقيقة قسمات الحياة العربية وروحها ممزوجة - أحيانا - بما تأتروا به من فكر يونان، وخاصة فيما يتعلق بمهارة الخطيب في إقناع السامعين. وهذا ما يبدو واضحا في حديث العتابي(١). وقد سئل مرة . ما البلاغة؟ قال : كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حُبّسة ولا استعانة فهو بليغ، عيان أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، فإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق»(٢).

فالسمة الأخيرة هي من سمات السوفسطائية التي نبه إلىها أرسطو، وربما حذر من الاعتماد عليها في عملية الإقناع(٣). ولأن تصوير الباطل في صورة الحق وإن دل - فعلا - على مهارة الخطيب فهو من السمات البعيدة عن وسائل الحطابة العربية في ظل المفهوم الإسلامي.

فالخطيب - في هذا الإطار - تبدو مهارته في الإقناع بالحق، وإظهار ما غمض منه، معتمدا على وسائله في الإفهام، ومقدرته الفنية في الوصول إلى عقل السامع وقلبه؛ ولهذا يعول بعض الخطباء على ترداد القول وتكريره، حتى يطمئن إلى فهم المخاطبين. وربما كره بعضهم هذا المسلك في الخطاب خشية الملل. فقد جعل أحدهم يوما يتكلم، وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها، قال لها: كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملًه من فهمه»(٤).

⁽٤) البيان والتبيين ١ / ١٠٤.



⁽۱) من حطىاء العصر العباسى، وكان من الشعراء المعروفين فى بلاط الرشيد (انظر ترحمته فى الأغانى ح ١٣ ص ١١٣).

⁽٢) البيان والتبيين ١ / ١١٣.

⁽٣) النقد الأدبى الحديث ص ٩٤، ٩٥.

٣ - المعيار الاجتماعي:

وقد يكون لهذا المعيار تأثير واضح في علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين: من ناحيـة المسلك الفنى الذي يعول عليـه في الخطاب، ومن ناحيـة المتلقى ومدى تأثره بمنزلة الخطيب وهيئته.

وقد اهتم علماء العرب وخطباؤهم بهذا المعيار في أحكامهم وما وضعوه من شواهد است مدوها من طبيعة البيئة الاجتماعية وواقع الحياة العربية. ومن ذلك ما رواه الجاحظ عن سهل بن هارون إذ يقول: «لو أن رجلين خطبا أو تحدثا، أو احتجا أو وصف وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا، ولباسا نبيلا، وذا حسب شريف، وكان الآخر قليلا قسميثا، وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضى للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التعجب منه سببا لعجب به، ولصار التعجب منه سببا أحقر، ومن بيانه أيأس، ومن حسده أبعد.

فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبوا به، وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب..»(١).

وبصرف النظر عن التفسير النفسى لموقف الجمهور فإن اختلاف المراتب الاجتماعية، وتفاوت الخطباء والمتحدثين في الهيئة واللباس له تأثير في طريقة التلقى، وفي طبيعة العلاقة التي تنشأ بين المتكلم وجمهوره. وليس من الضروري أن يكون موقف الجمهور ـ دائما ـ على النحو الذي حكاه خطيب العربية ـ سهل فالمسألة خاضعة لمفهوم العصر وقيمه الحضارية من ناحية، وخلق الجمهور ومستواه الفكري من ناحية أخرى، ففي عصور التخلف الحضاري والحلقي يكون للتفاوت الاجتماعي بصمات واضحة في مسلك الجمهور بصفة عامة، حيث تكون المنطقية .



⁽۱) البيان والتبيين ۱ / ۸۹.

فى الحكم على الأسياء من صفات الخاصة، أما سائر الناس وسوادهم فهم يستقبلون كلام المتحدث أو الخطيب إما بمكانته الاجتماعية، وهيئته ولباسه. وإما مأخوذين بمواقفهم النفسية تجاه المراتب والمنازل الاجتماعية المتفاوتة، فهم - غالبا - بين حالى القبول المطلق أو الدفع جملة واحدة.

أما في مراحل الوعى الحضارى والرقى العقلى فإن المعيار الاجتماعى يخف وزنه _ غالبا _ في نفوس السامعين، فلا يقبلون الكلام على إطلاقه، ولا يدفعونه جملة واحدة، تبعا لمنازل الخطباء ومكانتهم. وليس أدل على هذا من إباحة الحوار _ على اختلاف درجاته _ مع أصحاب المنابر، ولو كانوا من ذوى القامات العالية، والمنازل المرموقة. وكثيرا ما كان يستوقف الخليفة في العصر الراشدى، وهو في خطبته؛ ليواجه بحوار قد يشتد إلى درجة المعارضة أو الخلاف في الرأى. وليس فينا من لم يقرأ أو يسمع حكاية المرأة التي قاطعت _ أمير المؤمنين _ عمر رضى الله عنه، وهو يخطب في شأن المهور، حتى نزل عن رأيه إلى ما قالت.

هذا بالنسبة للجمهور أو المتلقى بصفة عامة. أما الخطيب أو المتكلم فضرورى أن يلتزم بالمعيار الاجتماعى فى مراعاة أحوال المخاطبين ومنازلهم، «فلا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون فى قواه فضل التصرف فى كل طبقة»(١)؛ لأن مهمة الخطيب هى الإقناع ـ كما عرفنا ـ وليس الناس سواء فى الوصول بهم إلى تلك الغاية، فلكل طبقة ما يناسبها من الحديث، ولكل منزلة من المنازل ما يستهويها من الخطاب (ولكُل قوم هاد). ولعلنا فى ضوء هذا المعيار ندرك شيئا من السر فى التمايز بين أسلوب القرآن المدنى، وأسلوب القرآن المدى، كما يجب أن ندرك أن للدعوة إلى الله منهجا حضاريا، يلتزم به الداعية، مراعيا أحوال الناس ومنازلهم، مصروفا عن مشاعره الخاصة، ومواقفه النفسية من حظوظ الدنيا.

⁽١) البيان والتبيين ١ / ٩٢.



ثانيا : الفن الأحبي المقروء :

منذ أقدم عصور الأدب لم تكن الكتابة عنصرا رئيسا يعول عليه في تدوين ما تجود به قرائح الأدباء. وبالتالي لم يكن المتلقى وخاصة جمهور الأدب وعشاقه يعتمدون في علاقتهم بهذا الفن على القراءة في كتاب أو ديوان.

ففى مجال الشعر - مشلا - كان لكل شاعر راوية منقطع إليه، ملازم له فى حله وترحاله. وعلى هذا الراوية أن يردد ما سمع من أستاذه، وأن يذيعه بين أفراد القبيلة إن تعلق بأمجادها، وخارج القبيلة إذا كانت فى هراش مع أعدائها. وهو فى كل هذا يتقمص فكرة أستاذه عن عقيدة وإيمان، ويصبح صورة صادقة منه.

وقد قرأنا في كتب الأدب عن علاقة المتلمذة هذه وعن هذا النوع من الرواة(۱). والذي يعنينا في المسألة بصفة خاصة أن نشير إلى علاقة الراوية بالمتلقى وأنه كان من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص المشعرى في حياة صاحبه أو بعد موته. ولهذا لا يوصف المتلقى في تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد في استقباله النص على شاعر أو راوية أو خطيب. وأحيانا كان يعول الراوية في إنشاده على الذاكرة والحفظ، وهو الاعم الأغلب، وأحيانا يعول على القراءة في إنشاده على الذاكرة والحفظ، وهو الاعم الأغلب، وأحيانا يعول على القراءة أو قرأت على جرير شعر فلان، أو في غيرها من العبارات التي حفلت بها كتب التراجم والطبقات. لكن يبدو أن تعبير «القراءة» كان يرد على ألسنة هؤلاء أحيانا مرادا به معنى «الإلقاء» وهو من المعانى التي يتسع لها مفهوم الكلمة في الاستعمالات العربية، فيقال: «لم تقرأ هذه الناقة جنينا» أي لم تلقه ومنه قولهم في وصف الناقة:

(هجان اللون لم تقرأ جنينا)

ويقال أيضا : «قرأت القرآن» أي لفظت به مجموعا، أي ألقيته (٢).



⁽١) الوساطة بين المتنبي وحصومه - القاضي الجرجاني - ص ١٦.

⁽٢) اللسان . مادة (قرأ).

فارتباط القراءة في دلالتها بمعنى الإلقاء على هذا النحو يجعل وسائل القارئ أكثر تنوعا، فقد يكون معتمدا على كتاب أو ديوان، وقد يعتمد في قراءته على الذاكرة. ولعل منفهوم المقراءة الذي ارتبط بطلائع الوحى في قوله تعالى: ﴿اقرأ. . ﴾(١) لا يشير إلى الأمر بقراءة في كتاب.

وسواء أكان الراوية يعتمد على القراءة في ديوان أم كان يعتمد على الذاكرة في الإنشاد فإن القراءة لم تكن مصدرا يعول عليه الجمنهور في استقبال النص الشعرى أو النص الخطابي حتى بعد أن ظهرت بذور الفن الكتابي في العصرين الأموى والعباسي مولفة أو مترجمة، كما في حكايات كليلة ودمنة، والمقامات، وألف ليلة وليلة، أو في أقاصيص الشجعان، وأخبار الجان، وأعمال السحرة. فكان حفاظ هذه الأعمال أو واضعوها يسامرون بها الخاصة والعامة شفاها، في مجالس المنادمة والمسامرة (٢).

وفى العصر الحديث تمكنت الثورة العلمية بما صاحبها من فكر مادى متمرد من أن تفسد العلاقة بين الشعر وجمهوره، حيث بدأت الأحداث العلمية المتلاحقة تطغى بشكل واضح على الوجدان الأدبى، لتعيد تشكيله بصورة لم تعد قادرة على التعايش السلمى مع النص الشعرى فى الشرق والغرب، فانفضت مجالسه ومنتدياته، وانصرف جمهوره إلى فنون أدبية جديدة. تعتمد فى تلقيها على القارئ كالمقال والقصة، والسيرة الذاتية، وغيرها من الفنون الأدبية، التى استهوت جمهور الأدب لبعدها عن القواعد والضوابط وكثرة التحديدات التى يفرضها النص الشعرى.

ولكى يتشبث الشاعر بمكانه فى هذا التدافع وجد نفسه مضطرا إلى التخلى عن حتميات الشعر وضوابطه؛ ليتسلل إلى القارئ من خلال الكلمة المطبوعة فى ديوان، شأنه فى ذلك شأن المشتغلين بالفن الكتابى. وكان طبيعيا أن يفرز هذا الواقع الأدبى الجديد نظريات ومذاهب نقدية لاتكاد تميز بين المنظوم والمنثور بل تعاملت مع النتاج الأدبى كلمه على أنه فن مكتوب يعتمد على الكلمة المطبوعة،

⁽٢) تاريخ الأدب العربي للزيات ٣٩٣، ٣٩٤



⁽١) سورة العلق.

كما يعتمد في تلقيه على القراءة باستثناء الرواية المثلة أو النص المسرحي. وربحا تمذهب النص الخطابي في كثير من أحواله بمذهبة الفي المكتوب، حتى فقد القدرة على التواصل الذهني والوجداني مع جمهوره؛ لاعتماده على القارئ أكثر من اعتماده على المتكلم. ولهذا لانكاد نجد في نظريات القراءة والتلقى الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الجديدة إلا مصطلحين، يستخدم أحدهما رمزا لصاحب النتاج عامة، وهو «الكاتب» ويستخدم الآخر رمزا للمتلقى، وهو «القارئ»، أما مصطلحات «الشاعر» «والناثر» «والمستمع» «والمتذوق». فقد كادت تختفي بمهاهيمها المتمايزة تحت مذهب الفن الأدبى المقروء أو المنثور فالأدب كله مكتوب، والأدب كله مقروء ومنثور. فيقال: كاتب القصيدة وكاتب القصة أو المقال، كما يقال: قرأ الخطبة أو الرسالة، وقرأ القصيدة أو المقال، وهكذا توحدت طرائق التلقى لفن اللسان وفن القلم دون تمييز بينهما.

والمسألة - في تصوري - ينبغي أن تؤخذ على أنها إفرازات سلبية لظاهرة الصراع المرحلي غير المتوازن بين عصور الفكر البشري. ففي هذا الصراع يحاول القديم أن يتشبث بوجوده أفقيا على خط الزمن، فإذا عحز أنصاره عن تقديمه إلى الجيل بشكل جديد يلائم إحساسهم بمتغيرات العصر فمن الضرورى أن يواجه بقفزات متمردة قد تتقاطع معه رأسيا على خطه الزمني في نقاط معينة. وقد تشكل في طريقه عقبة تكتشد مسيرته، وربما أعلنت الحرب على كل منهج أو فكر قديم، كما حدث في طوفان البرجوازية الغربية. والذي حدث في علاقة النص الأدبي بجمهوره في طرق التلقي قـد لا يختلف في مرجعيته عمـا حدث في سائر وجوه النشاط الفكرى والثقافي في الشرق والغرب. المهم أن هذا التمرد لم يخفع -غالبا- لمنهجية ثابتة أو ضوابط محددة. وقد لا يكون له منهج أصلا، سوى الرغبة في التمرد. وليس أدل على هذا من تزاحم المذاهب والمنظريات النقدية في عالمنا الأدبى المعاصر، مع ما بينها من خلافات واضحة، وتعددية متخاصمة في مفهوم التلقى للنص، أو في عملاقته بجمهوره، وخاصة في معجال الشعر. ولعل النظرة الفاحصة فيما وراء هذا التمذهب المتناحر لا تقود صاحبها إلى سبب يتصل بالأدب، بل تكشف له عن وجسوه الصراع الغربى بين المذاهب الفكرية والاجتماعية، وربما السياسية أحيانا. وقد لا تجد قسضية من قضايا الأدب ينعكس عليها هذا الصراع مشل ما تجد ذلك في طرائق التلقى للنص، حيث الاختلاف



المذهبي في نوعية المتلقى ومهمته، أو في علاقته بالنص وصاحبه. وأيّاً ما كانت المظاهر الأدبية التي أفرزها هذا الصراع المتمرد فإن أكثرها وضوحا هو التحول بفن الشعر إلى نشر أدبي مقروء، حتى أصبح النتاج كله في حاجة إلى قارئ مثقف. وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى تقلص جمهور الأدب، فصار يقتصر على المثقفين فقط(۱). أو على المتخصصين فحسب. وظهرت تبعا لذلك مناهج علمية، تتعامل مع النص على أنه عملية شبه رياضية (۲). وحتى هذه المناهج مازالت منذ ظهورها تواجه مشكلة في تعاملها مع النص وطريقة استقباله. ومازلنا نسمع شكاية روادها من صعوبة التطبيق العملي للمفاهيم النظرية التي ارتضوها لتحليل النص المقروء لأنهم يعتمدون في طريقة التلقي على القارئ الفرد، الذي لا يتاح له أن يقرأ لغير، ه فالقراءة – عندهم – عملية فردية (۳). ومن ثم كانت قراءة النص من أكثر المشكلات تعقيدا ويبدو ذلك في محاولاتهم الدائبة للخروج من هذا المأزق، حتى كثرت بحوثهم ومقالاتهم تحت عنوان «كيف نقرأ».

وليس التساؤل هنا عن القراءة بالمفهوم الاصطلاحي المألوف، بل عن كيفية التطبيق العملي لمفهوم التحليل البنيوي. وسر الحيرة - في تصوري - لا يرتبط عندهم بطبيعة الأدب، بل يرجع إلى اختلاف المنازع الفكرية التي يصدرون عنها في نظرية القراءة.

فمن بين هؤلاء من هو ماركسى، ومنهم الوجودى الذى يقنع بضرورة العمل الفردى، ومن ثم يكون التدافع واضحا بين مذهب لا يقر الفردية فى شىء، ومذهب يجعل الفردية منطلقا لغاياته. وتلك هى مشكلة الأدب الغربى اليوم فى نظرياته ومذاهبه النقدية الحديثة. ويكاد يغلب على الظن أنها المشكلة نفسها، تسللت إلى أندية النقد العربى؛ حتى أصبحت قراءة النص أو دراسته فى كتاباتنا الحديثة خاضعة إما لميول ماركسية، مازالت تستهوى أصحابها رغم عوامل الانحسار والجزر التى ألمت بالماركسية وأتباعها. وإما لميول وجودية، يطالعنا بها

⁽٣) البنيوية في الأدب ص ١٦٢ – روىرت شولز – ترحمة حنا عبود



⁽١) الأنواع الأدبية ص ٥٤ ترجمة طاهر حجار.

⁽٢) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٦٦ - ٢٦٨ - ريمون طحان.

المغرمون بفكرة استقلال الذات فى قراءة النص. وقد مجد عند بعض السراح والمفسرين ميلا إلى إنسانية الأدب أو عالميته، فتراهم يحردون النص فى قراءاتهم من حدوده الثقافية والفكرية الخاصة، ليطوعوه لمنازع فلسفية، أو نزعات عالمية، ركا تكون بعيدة عن طبيعته ومعطياته.

وأيًّا ما كانت توجهات القراء ومذاهب القراءة الأدبية فا الأدب المقروء المعلى اختلاف أجناسه - بدأ يواجه في الآونة الأخيرة مرحلة جديدة من مراحل التلقى. وهي مرحلة الحاسب الآلي، وفيها يقل الاعتماد على الكتاب المطبوع أو الديوان المنشور، حيث يعول القارئ أو المتلقى على ما يختزنه هذا الجهاز من ملايين الكتب والمصنفات، التي لا تتسع لها مكتبات العالم العربي جمعاء. وليس على القارئ إلا أن يعطى تعليماته للحاسوب؛ لتظهر أمامه الصفحة أو الفقرة التي ينشدها في مرجع من مراجع الأدب أو مصادره المتعددة.

وهذه الطريقة في القراءة ليست نبوءة بمستقبل يبشر بــه هذا البحث فحسب بل هي واقع أوشك أن يفرص نفسه على كل المعارف والعلوم.



٥	ــمدخل البحث.
11	المبحث الأول: نظرية الاستقبال الجديدة:
۱۳	أولاً ـ اختيار المصطلح ودلالته .
71	ثانيا ـ مفهوم النظرية .
۲٧	ثالثاً ـ رواد النظرية وعوامل التأثير :
77	۱ ـ هانز روبرت ياوس .
۲٦	٢ ــ بين ياوس وابن قتيبة.
٣٤	٣ ـ ولف جانج آيزر .
٣٧	٤ ـ أنجاردين .
٣٩	٥ ـ بين أنجاردين وعبد القاهر.
٤٣	المبحث الثاني: المذاهب الغربية الحديثة:
٥٤	١ _ فلسفة التلقى عند أرسطو.
٤٩	٢ _ في النقد الماركسي.
٥٧	٣ ـ في النقد الوجودي.
70	٤ ـ في النقد الرمزي.
٦٨	٥ ـ في التحليل البنيوي. ٠
٧٣	ــ منهج التحليل البنيوي للشعر.



۷٥	المبحث الثالث: مفهوم التلقى في تراثنا النقدي:
٧٩	(أ) محاور التلقى :
۸٠	أولاً لغة النص ومعطياته :
۸٥	ـ رأى ابن قتيبة .
۸۸	_ رأى عبد القاهر الجرجاني.
٩.	ً رأى العقاد.
93	ثانيا ـ خبرة المتلقى وذوقه الجمالي.
١٠١	ثالثا _ صاحب النص.
711	(ب) طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب:
711	أولا ـ الفن الأدبى المسموع.
۱۲.	_ النص الخطابى :
171	١ ـ المعيار النفسى .
۱۳۱	٢ ـ المعيار العقلى.
377	٣ ـ المعيار الاجتماعي.
771	ثانيا ـ الفن الأدبى المقروء.
127	_ المراجع.





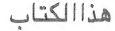
- ١ ـ الأصـول الفنية للشعر الجاهلي ـ د. سعد شلبي ـ مكتبة غريب ـ الطبعة الثانية.
 - ٢ البنيوية في الأدب ـ روبرت شولز ـ ترجمة حنا عبود.
 - ٣ ـ البيان والتبيين ـ الجاحظ ـ ج ١ ـ تحقيق عبد السلام هارون.
 - ٤ تاريخ الأدب العربي الزيات نهضة مصر.
 - ٥ ـ تاريخ الأدب الألماني ـ كورت روتمان ـ ترجمة سليمان عواد.
 - ٦ ـ الجامع لأحكام الفرآن ـ القرطبي ـ المجلد الأول.
 - ٧ ـ الجمالية الماركسية ـ هنرى أرفون ـ ترجمة: جهاد نعمان ـ بيروت ١٩٧٥.
 - ٨ ـ المجمل في تاريخ الأدب العربي ـ نخبة من الأدباء ـ ١٩٣٢ ـ المطبعة الأميرية.
 - ٩ ـ محاضرات في الأدب ـ د. عبدالحميد محمود المسلوت.
 - ۱۰ ـ الحيوان ـ الجاحظ ـ ج ٣ .
 - ١١ ـ داثرة المعارف البريطانية _ مجلد ٢ ـ ط ١٥ ـ ١٩٩٠.
 - ١٢ ـ دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني.
 - ١٣ ـ مذاهب فكرية معاصرة ـ الأستاذ محمد قطب ـ دار الشروق.
- ١٤ ـ المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ـ د. عبد الرحمن عميرة ـ دار الجيل
 بيروت.
 - ١٥ ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ـ د. محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف.
 - ١٦ ـ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ـ إيليا الحاوي.
 - ' ١٧ ـ أسرار البلاغة ـ طبعة المنار.
 - ١٨ ـ الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر _ د. مصطفى سويف _ دار المعارف.
 - ١٩ ـ الأساطير ـ د. أحمد كمال زكى.
- · ٢ ـ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ـ ريتا عـوض ـ المؤسسة العربية .



- ٢١ ـ الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ـ د. مصطفى عبد الشافي.
 - ٢٢ ـ الشعر والشعراء ـ ابن قتيبة ـ ج ١ .
- ٢٣ _ الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث _ د. محمد الكتاني _ ج ١٠.
 - ٢٤ _ مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر _ ريمون طحان _ دار الكتاب اللبناني.
 - ٢٥ / عباس العقاد ناقدا _ عبد الحي دياب _ الدار القومية .. ١٩٦٥ .
 - ٢٦ ـ المعلقات سيرة وتاريخا ـ د. نجيب محمد البهبيتي ـ دار الثقافة المغربية ـ ١٩٨٢ .
 - ٢٧ ـ العمدة ـ ابن رشيق ـ تحقيق محمد محى الدين ـ دار الجيل ـ بيروت.
 - ٢٨ _ الأغاني ج ٤، ٨، ٩، الطبعة المصورة عن دار الكتب.
 - ٢٩] ـ في النقد الأدبي ج١ ـ إيليا الحاوي ـ الكتاب اللبناني .
 - ٣٠ _ قراءة ثانية لشعرنا القديم _ مصطفى ناصف.
 - ٣١ ـ قضايا العصر في ضوء الإسلام ـ الأستاذ أنور الجندي ـ بيروت.
 - ٣٢ _ لسان العرب _ ابن منظور.
 - ٣٣ _ اللغة الشاعرة _ العقاد.
 - ٣٤ ـ مجلة فصول ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٨١ .
 - ٣٥ _ مجلة الثقافة _ العدد ٨٧ _ ديسمبر ١٩٨٠ .
 - ٣٦ _ مجلة الشعر _ العدد الثاني _ فبراير ١٩٦٤ .
 - ٣٧ _ مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي _ د. حسين عطوان.
 - ٣٨ ـ من الصورة إلى الفضاء الشعرى ـ ديزيره سقال ـ الفكر اللبناني.
- ٣٩ ـ نظــرية الاستــقبال ـ رؤية نقـدية ـ روبرت سى هولب ـ ترجمة رعد عبد الجليل ـ دار الحوار اللاذقية ـ ١٩٩٢ .
 - ٤٠ ـ النقد الأدبى الحديث ـ د. محمد غنيمي هلال ـ دار نهضة مصر.
 - ٤١ ـ الأنواع الأدبية ـ ترجمة طاهر حجار.
 - ٤٢ ـ التوجيه الأدبى ـ نخبة من كبار الأدباء ـ المطبعة الأميرية ١٩٤١ .
 - ٤٣ ـ المورد ـ إنجليزي عربي ـ ١٩٩٢ .
 - ٤٤ ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري ـ الآمدي ـ تحقيق محمد محيى الدين ـ بيروت .
 - ٤٥ ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ القاضي الجرجاني.







يقدم إلى القارئ خلاصة ما انتهى إليه الفكر النقدى شرقا وغربا فى (نظريات القراءة والتلقى)، ويضطلع بأحدث رؤية نقدية ظهرت على مدار الثلاثين عاما الأخيرة. وهى الرؤية التى تبناها أساتذة من جامعة (كونستانس) الألمانية في أوائل السبعينيات، ثم صدرت باللغة الإنجليزية تحت عنوان: (Reception theory:critical introduction)

(نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية).

** والكتساب يطرح هذه النظرية فى شكل رؤية نقدية، تستدعى الحوار والجدل لمعرفة ما لها وما عليها؛ ولهذا آثرنا أن تكون بمفهومها الفنى محورا لدراسة قضية من قضايا الفكر النقدى، والتى بدأت تشغل الساحة الأدبية فى الآونة الأخيرة، وهى (جماليات التلقى). فالقضية فى خطها الزمنى والفنى تمثل صراعا فكريا وأدبيا بين مناهج النقد العربى القديم، والمذاهب الغربية الحديثة.

الله والكتاب بهذا الطرح إنما يضطلع بمادرة غير مسبوقة في شرح مفهوم النظرية الحديدة من خلال دراسة يغلب عليها طابع المقارنة؛ حتى يجد القارئ فرصة لمعرفة نقاط التواصل أو التقاطع بين خطنا الفكرى وبين المذاهب الغربية الحديثة من ناحية، وبينه وبين معطيات النظرية الجديدة من ناحية أخرى. وبالتالى يقدم الكتاب لعشاق العربية أسباب القناعة بأن رصيدنا الفكرى مازال في موقع المرجعية الرافدة لحركة النقد في عالمنا المعاصر.



wal gal

الدكتور محمود عياس عبد الواحد

- أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنوفية.
- * تخرج في كلية اللغة العربية ١٩٦٧ بمرتبة الشرف.
- * حصل على الدبلوم العامة في التربية من جامعة عين شمس ١٩٦٨.
- # اشتفل بالتطوريس في دور المعلمات حتى المعامات حتى المعامات المعامات المعام
 - # عين معيدا بالجامعة ١٩٧٩.
- * حصل على الماجستير في الأدب والنقد ١٩٨٢.
- * حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد بمرتبة الشرف الأولى ١٩٨٦.
 - # رقى إلى أستاذ الأدب والنقد المساعد ١٩٩٢.
- « وله إصــــدارات في اللـغــة والأدب والفكر الإسلامي.

مدر للمؤلف

- # النص الأدبي في الجاهلية والإسلام ١٩٨٨.
- (بحث) ابن الدمينة الخنعمى شُاعر الصبوة والغزل ١٩٨٩.
 - * الرؤى الرمزية في الشعر العربي ١٩٩٠.
- # فن الاعتذار الشعرى: تاريخ واتجاهات ١٩٩١.
 - الدراسات في اللغة والأدب ١٩٩٢.
- الإسلامي ١٩٩٤.
- * مهارات في فن الكتابة والإملاء ١٩٩٥.
- * قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى ١٩٩٦.